FRANCISCO MIGUEL DEL RINCÓN SÁNCHEZ

TRÁGICOS MENORES DEL SIGLO V A.C. (DE TESPIS A NEOFRÓN): ESTUDIO FILOLÓGICO Y LITERARIO

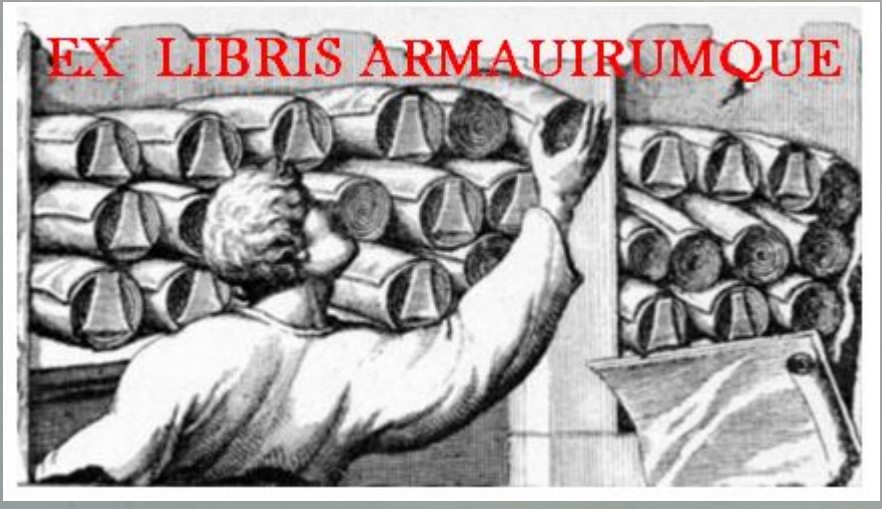
Fundación Universitaria Española

COLECCIÓN

TESIS DOCTORALES "CUM LAUDE"

SERIE L: **LITERATURA** • NÚMERO **45**

Esta colección,
distribuida en varias series,
pretende contribuir a que se difundan
trabajos de investigación, de probado rigor científico,
en el campo de las Humanidades.
Con ella se intenta,
mediante tiradas ajustadas a la demanda,
poner al alcance de los estudiosos
obras inéditas de subida calidad.



Fundación Universitaria Española

Esta tesis fue dirigida por el

Dr. D. JOSÉ MARÍA LUCAS DE DIOS

y fue leída en la Facultad de Filología de la
Universidad Nacional de Educación a Distancia
el día 17 de octubre de 2002 ante el tribunal constituido
por los siguientes profesores:

Presidente:	Dr. D. José García López
Vocal:	Dr. D. Alberto Bernabé Pajares
Vocal:	Dra. Dª. Pilar González Serrano
Vocal:	Dra. Dª. Rosa Pedrero Sancho
Secretaria:	Dra. Dª. Helena Rodríguez Somolinos

Habiendo recibido la calificación de

SOBRESALIENTE *CUM LAUDE* POR UNANIMIDAD

FRANCISCO MIGUEL DEL RINCÓN SÁNCHEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia
Facultad de Filología
Departamento de Filología Clásica

TRÁGICOS MENORES DEL SIGLO V A.C. (DE TESPIS A NEOFRÓN): ESTUDIO FILOLÓGICO Y LITERARIO

Director:
JOSÉ MARÍA LUCAS DE DIOS

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
Alcalá, 93
MADRID, 2007

Publicaciones
de la
FUNDACIÓN
UNIVERSITARIA
ESPAÑOLA

Colección TESIS DOCTORALES *CUM LAUDE*
Serie L (Literatura) - 45

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
Alcalá, 93. (28009 MADRID)
Tfno.: 91 431 11 93 - 91 431 11 22
Fax: 91 576 73 52 ☆ e-mail: fuesp@fuesp.com

Cubierta: Preparativos para la representación de un drama satírico sobre una cratera ática de volutas del 410-400 a.C. Pintor de Prónomos (Museo de Nápoles).

ISBN: 978-84-7392-676-8
Depósito Legal: M- 40.686 - 2007

A Paz, a Alberto y al resto de mi familia.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

PRÓLOGO 13

I. LA ENVERGADURA LITERARIA DE LA TRAGEDIA GRIEGA Y SU REPERCUSIÓN SOCIAL

I. 1. Límites cronológicos 15

I. 2. Las fiestas 17

I. 3. Los autores 20

I. 4. Las obras 23

I. 5. Los actores 26

I. 6. Los teatros 27

I. 7. Un auténtico espectáculo público 29

I. 8. La importancia del estudio del material fragmentario 30

II. ETAPAS Y MÉTODOS DE TRABAJO EN LA RECONSTRUCCIÓN DE LA TRAGEDIA FRAGMENTARIA

II. 1. Friedrich Gottlieb Welcker

II. 1. a. Método global 31

II. 1. b. Continuadores 31

II. 2. La "arqueología literaria": énfasis en el material iconográfico 32

II. 3. Análisis interno

II. 3. a. Tadeusz Zielinski 33

II. 3. b. Franz Stössl 34

II. 3. c. Mario Untersteiner 34

II. 4. Bruno Snell. Análisis psicológico y filológico 34

II. 5. Eclecticismo. Nuestro método de trabajo 35

III. MATERIALES EMPLEADOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE LA TRAGEDIA FRAGMENTARIA

III. 1. Fragmentos papiráceos: Problemática 40

III. 2. Fragmentos de transmisión indirecta 41
III. 2. a. La fuente 41
III. 2. b. El texto dramático propiamente dicho 45
III. 2. b. i. Fragmentos de una sola palabra 45
III. 2. b. ii. Fragmentos de varias palabras 46
III. 2. b. iii. Fragmentos de un verso 47
III. 2. b. iv. Fragmentos de más de un verso 49
III. 2. c. Fragmentos no textuales 51
III. 2. c. i. Las paráfrasis 52
III. 2. c. ii. Las parodias de los poetas cómicos 53
III. 2. c. iii. Fragmentos con probables "*motivos rudimentarios*" ... 54
III. 3. Otros materiales dramáticos
III. 3. a. Las ὑποθέσεις 55
III. 3. b. Las didascalias 57
III. 3. c. Los escolios 61
III. 3. d. Los títulos de obras 63
III. 3. e. Las otras piezas de la misma trilogía 65
III. 3. f. Tragedias paralelas o de temática próxima. 66
III. 3. g. La Tragedia latina 70
III. 3. h. La Comedia 73
III. 3. i. Otros tipos de noticias 77
III. 4. La tradición mitográfica 78
III. 4. a. La tradición anterior a la Tragedia 78
III. 4. b. La tradición posterior a la Tragedia 82
III. 4. b. i. Las enciclopedias mitográficas 82
III. 4. b. i. α. La *Biblioteca* de Apolodoro 82
III. 4. b. i. β. Las *Fábulas* de Higino 82
III. 4. b. ii. Otras fuentes mitográficas 83
III. 5. Las artes plásticas 84
III. 5. a. Problemática 86
III. 5. b. Influjo recíproco 89
IV. POETAS TRÁGICOS ESTUDIADOS
IV. 1. Ediciones de los trágicos "menores" 92
IV. 1. a. August Nauck 93
IV. 1. b. Bruno Snell 93

IV. 1. c. Richard Kannicht 94
IV. 2. Nuestros autores: criterio de selección y conclusiones generales 94
IV. 3. Descripción de la estructura general de los capítulos 97
V. VARIANTES TEXTUALES 98
LISTA DE ABREVIATURAS 99

CAPÍTULO PRIMERO: TESPIS

Preámbulo: "Tespis o el origen de la tragedia griega: entre la realidad y la leyenda" 101
Testimonia 109
Fragmenta:
* *Juegos en honor de Pelias o Forbante* 122
* *Sacerdotes* 129
* *Muchachos* 133
* *Penteo* 137
Incertarum Fabularum Fragmenta 142
Bibliografía 147

CAPÍTULO SEGUNDO: QUÉRILO

Preámbulo: "Una enorme producción perdida" 151
Testimonia 154
Fragmenta:
* *Álope* 159
Incertarum Fabularum Fragmenta 165
Bibliografía 169

CAPÍTULO TERCERO: FRÍNICO

Preámbulo: "La apreciada dulzura musical de un poeta innovador" 171
Testimonia 180
Fragmenta:
* *Los Egipcios* 194
* *Acteón* 201
* *Alcestis* 204
* *Anteo o Libios* 213

* *Las Danaides* 217
* *Los justos o Los persas o Los compañeros de Consejo* 219
* *La caída de Mileto* 222
* *Mujeres de Pleurón* 225
* *Tántalo* 233
* *Las fenicias* 238
Incertarum Fabularum Fragmenta 248
Bibliografía 261

CAPÍTULO CUARTO: PRÁTINAS DE FLIUNTE
Preámbulo: "La renovación del drama satírico" 267
Testimonia 275
Fragmenta:
* *Dimenas o Mujeres de Carias* 280
* *Perseo* 288
* *Tántalo* 297
* *Los luchadores de la palestra* 298
Incertarum Fabularum Fragmenta 299
Bibliografía 320

CAPÍTULO QUINTO: ÉVETES
Preámbulo: "Évetes: poeta trágico" 324
Testimonia 325
Bibliografía 325

CAPÍTULO SEXTO: POLIFRASMÓN
Preámbulo: "El hijo de Frínico" 327
Testimonia 328
Fragmenta:
* *La Licurgía* 329
Bibliografía 334

CAPÍTULO SÉPTIMO: NOTIPO
Preámbulo: "¿Notipo, Gnesipo u otro poeta trágico?" 336

Testimonia 338
Bibliografía 342

CAPÍTULO OCTAVO: ARISTIAS

Preámbulo: "El heredero de Prátinas" 343
Testimonia 346
Fragmenta:
* *Anteo* 346
* *Atalanta* 348
* *Keres* 354
* *El cíclope* 361
* *Orfeo* 366
Incertarum Fabularum Fragmenta 375
Bibliografía. 378

CAPÍTULO NOVENO: MESATO

Preámbulo: "Un oscuro rival para Esquilo y Sófocles" 381
Testimonia 383
Bibliografía 389

CAPÍTULO DÉCIMO: EUFORIÓN

Preámbulo: "El primogénito de Esquilo" 390
Testimonia 390

CAPÍTULO UNDÉCIMO: EVEÓN

Preámbulo: "Poeta trágico, pero ante todo actor" 392
Testimonia 393
Bibliografía 395

CAPÍTULO DUODÉCIMO: ARISTARCO DE TEGEA

Preámbulo: "Un dramaturgo notable olvidado" 396
Testimonia 398
Fragmenta:
* *Asclepio* 402

* *Aquiles* 407
* *Tántalo* 418
Incertarum Fabularum Fragmenta 420
Bibliografía 424

CAPÍTULO DECIMOTERCERO: NEOFRÓN DE SICIÓN
Preámbulo: "Neofrón y el mito de Medea" 425
Testimonia 428
Fragmenta:
* *Medea* 430
Bibliografía 456

BIBLIOGRAFÍA GENERAL 458

ÍNDICE DE FUENTES 475

ÍNDICE DE TÍTULOS DE OBRAS 483

ÍNDICE DE TÉRMINOS GRIEGOS 484

ÍNDICE DE PERSONAJES MITOLÓGICOS 490

LÁMINAS 497

PRÓLOGO

I. LA ENVERGADURA LITERARIA DE LA TRAGEDIA GRIEGA Y SU REPERCUSIÓN SOCIAL

La Tragedia goza de un lugar privilegiado en la Literatura griega. Ningún otro género fue cultivado sin interrupción con tanto éxito ni durante tanto tiempo: hablamos de más de diez siglos, desde mediados del siglo VI a. C., cuando Tespis "oficialmente" lo inventa, hasta el siglo V d. C., con el declinar de los césares romanos. Y un periodo de tiempo tan extenso vio florecer, como es lógico, un número de autores y obras igual de elevado: más de doscientos poetas, cuya producción global ascendía a varios millares de obras, entre tragedias y dramas satíricos.

En gran medida, la fortuna cosechada por el género se debe a su popularidad, ya que en Atenas las representaciones dramáticas formaban parte del programa de festejos en honor de Dioniso, y constituían una de las principales diversiones de la ciudadanía. Las funciones despertaban una formidable expectación social, porque, además de asistir a un emocionante espectáculo, poseían el aliciente de estar organizadas bajo la forma de concursos estatales, en los que, no sólo los poetas participantes, sino también el resto de los ciudadanos se hallaban directa o indirectamente implicados, ejerciendo, por ejemplo, como jueces, músicos, actores, familiares o amigos de algunos de los concursantes, o, al menos, como simples espectadores[1].

La difusión de los concursos dramáticos, así como su incorporación a otras fiestas, promoverá la edificación de cientos de teatros por toda la geografía helénica, en los que la demanda de compañías de actores y (lo que más nos interesa) de obras dramáticas, será inagotable.

Las representaciones dramáticas incluían tragedias, dramas satíricos y comedias, pero la Tragedia, con su lenguaje solemne y su grandiosa dignidad, fue el género dramático que

[1] "La tragedia no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales. Al instaurarlos bajo la autoridad del arconte epónimo, en el mismo espacio urbano y siguiendo las mismas normas institucionales que las asambleas o los tribunales populares, como un espectáculo abierto a todos los ciudadanos, dirigido, representado y juzgado por los representantes cualificados de las diversas tribus, la ciudad se hace teatro (...). Pero si la tragedia aparece así más arraigada que ningún otro género literario en la realidad social, ello no significa que sea su reflejo. No refleja esa realidad, la cuestiona" (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1986, p. 26-27).

perduró más tiempo, pues gozó siempre de un favor especial entre el público, que podía contemplar en carne y hueso a los héroes y dioses que veneraba. Y, además, servía como instrumento de educación, al sacar a la luz problemas de todo tipo: políticos, sociales, religiosos[2].

La acción de la Tragedia se articula siempre en torno a un "conflicto" entre dos partes y el poeta suele recurrir al pasado mítico como fondo argumental. El mito era un excelente vehículo para exponer los más diversos planteamientos teóricos, pues la ausencia de una versión canónica permitía al poeta erigirse en portavoz de la divinidad. Así, el mismo relato mítico podía adoptar formas muy diferentes de un poeta a otro (o incluso en dos versiones diferentes de un mismo poeta), en función de las ideas vigentes o de las circunstancias históricas que a cada uno le tocara vivir.

Coincide el nacimiento de la Tragedia con el paso del periodo arcaico al periodo clásico, momento de profundos cambios en la sociedad ateniense. El hombre del siglo V a. C. vive en un mundo que se debate entre los viejos ideales aristocráticos y nuevas ideas nacidas con la instauración de la democracia, dos polos cuyo paulatino distanciamiento le produce una profunda alienación. Los héroes que suben a escena encarnan a individuos sometidos a ese antagonismo ideológico[3].

Así pues, los tragediógrafos, a quienes el Mito les otorgaba la posibilidad de escrudiñar la condición humana, introdujeron en los temas míticos versiones novedosas, acordes con las ideas y preocupaciones sociales de su tiempo, y, como era natural, sintieron una especial predilección por los mitos áticos[4].

Para demostrar la verdadera magnitud literaria de la Tragedia griega y el papel social que desempeñó en la Antigüedad, analizaremos una serie de parámetros, que nos ayudarán a obtener una valoración más exacta de la cuestión. En las próximas líneas, estudiaremos el marco cronológico en que se desarrolló la Tragedia y las fiestas religiosas en las que se integraba; hablaremos de los poetas dramáticos que la cultivaron y de sus obras; y aludiremos también a los actores y a los teatros, que la dotaron de ese carácter de espectáculo público. Todas estas premisas nos permitirán justificar la necesidad de estudiar el abundante y complejo material fragmentario.

---

[2] De ahí que Aristóteles atribuyera a la Tragedia una función "catártica": ARIST., *Po.* 1449 B 24 y ss.

[3] "En el conflicto trágico, el héroe, el rey o el tirano aparecen insertos en la tradición heroica y mítica, pero la solución del drama se les escapa: no es nunca el resultado de la acción, sino siempre la expresión del triunfo de los valores colectivos impuestos por la nueva ciudad democrática" (VERNANT&VIDAL- N., 1987, 7).

[4] "Gracias a los niveles de profundización que adquiere (sc. el mito) a través de la especulación teórica a que lo somete la Tragedia, alcanza unas cotas de generalización y abstracción, que, en ocasiones, lo catapulta hasta traspasar los esquemas sociales del entorno griego y erigirse en vehículo de carácter antropológico" (LUCAS, 1989, p. 52).

I. 1. LÍMITES CRONOLÓGICOS

El amplísimo marco cronológico en el que se escribieron tragedias aporta la primera evidencia de la magnitud alcanzada en la cultura griega por este género literario: más de mil años, desde el siglo VI a. C., hasta el s. V d. C. Ahora bien, establecer fechas exactas del comienzo y, sobre todo, del final de la Tragedia resulta extremadamente complicado, dado que, a pesar de que el periodo de su auge coincide con la celebración de los concursos, la Tragedia nació antes de la instauración de los mismos y pervivió hasta el fin de la Antigüedad, bastante tiempo después de que se hubieran extinguido.

Con relación al comienzo, la teoría más generalizada, que identifica el nacimiento de la Tragedia con la celebración del primer concurso, asume que el género nació en Atenas hacia el 534 a. C., en época de Pisístrato, cuando Tespis obtiene el premio en el primer certamen organizado por la ciudad. Esta teoría se basa en dos *Testimonia*: una entrada de la *Suda,* que afirma que Tespis "representó en la sexagésimo primera olimpiada (535-532)"; y una de las crónicas del *Mármol de Paros*[5], que alude probablemente al primer concurso de Tespis. Ambos testimonios, sin embargo, presentan dificultades. La propia *Suda* dice que Tespis también era considerado "decimosexto desde Epígenes de Sición -el primer poeta trágico que hubo-, pero según algunos, segundo después de Epígenes". A su vez, la información del *Mármol de Paros*, sobre la que se ha fijado la fecha de inicio del festival de Atenas, es menos consistente de lo que cabría esperar: en realidad, la laguna que hay en la piedra nos permitiría fechar la intervención de Tespis en un año cualquiera comprendido entre el 538 al 528 a. C. Y, aunque sigamos admitiendo que se trata de la misma fecha proporcionada por la *Suda* (535-532 a. C.), tampoco podemos afirmar con rotundidad que la inscripción de Paros aluda a un certamen celebrado en las Dionisias Urbanas[6].

Si volvemos a la *Suda*, en la entrada sobre Tespis se emplea el término ἐδίδαξε ("representó"), mientras que en la entrada sobre Quérilo aparece la expresión καθεὶς εἰς ἀγῶνας ("compitió"), y en la de Frínico se alude por primera vez a una victoria: ἐνίκα ("venció"). Todos estos datos podrían apuntar al hecho de que los concursos dramáticos fueron introducidos después de la fecha tradicionalmente admitida. En cualquier caso, es indudable que la introducción de los concursos dramáticos debió de producirse algún tiempo después de que Tespis llevara a cabo las innovaciones que le convirtieron en "padre" del género[7].

La Tragedia logra un sorprendente grado de madurez, muy pocos años después de ser

---

[5] Vid. Capítulo primero: T 2.

[6] Vid. Capítulo primero: T 2.

[7] La existencia de una cierta actividad dramática hacia mediados del s. VI a. C. es confirmada por testimonios arqueológicos y literarios: cf. Capítulo primero T 3 y T 17.

instaurados los primeros certámenes oficiales, y llega rápidamente a su cenit, su "edad de oro", que coincide con el s. V a. C.[8]

El fabuloso apogeo del siglo V a. C. se mantuvo, por lo menos, durante la primera mitad del siglo IV y, en menor medida, durante el s. III[9]. El lento declive del género, marcado por un descenso de la producción de tragedias nuevas, quedó compensado en parte por la generalización, en la segunda mitad del s. IV a. C., de un fenómeno hasta entonces esporádico: la reposición de obras del repertorio "clásico". Al mismo tiempo, éste es un periodo muy fecundo en innovaciones escénicas de todo tipo[10], a la vez que se erigen teatros por todas las πόλεις griegas y se produce una internacionalización del espectáculo[11].

Tampoco resulta una tarea fácil fijar el límite final del género. Los concursos se agotaron antes que la producción de tragedias, porque aquellos carecían de sentido fuera de las fiestas, marco ciudadano en que habían surgido y se habían desarrollado. En Atenas, la lista conservada de poetas victoriosos en las Leneas se extingue hacia el 320 a. C.; la de actores trágicos llega hasta finales del s. III a. C.; y la de poetas cómicos hasta el 150 a. C.

Con el advenimiento de la nueva era, se acentúa el declive de la Tragedia, pero el final definitivo no llegará todavía: Dión Crisóstomo[12] atestigua en uno de sus discursos que, bajo el mandato de Domiciano (81-96 d. C.), había producción trágica (aunque la mayoría de las obras representadas por aquel entonces eran "antiguas")[13]. Una inscripción[14] confirma que, hacia el s. I d. C., fue representada una tragedia nueva en unas Panateneas. Finalmente, las listas que conservamos de las *Museas* de Tespias[15] registran la representación de tragedias

---

[8] De esta época podemos avanzar fechas más exactas: Esquilo, el primer trágico de la tríada central, se presenta al concurso en un año comprendido entre 499-496 a. C., probablemente poco después de que Prátinas, uno de sus rivales de ese año, hubiera provocado una reorganización de los concursos, con la introducción del drama satírico, en torno al 501 a. C. Poco tiempo después, en el 484, Esquilo logra su primera victoria. Sófocles fue más afortunado, pues presenta su primera obra en el 470 y, sólo dos años después, obtiene con el *Triptólemo* el primero de una larga lista de premios. Por su parte, Eurípides interviene por primera vez en el 455 con *Las hijas de Pelias,* ocasión en la que logra el tercer premio, aunque no consigue su primera victoria hasta el 441.

[9] GUEN, 1995, 66-67, demuestra con argumentos convincentes que el teatro habría mantenido su pujanza durante toda la época helenística en términos cuantitativos y cualitativos.

[10] Como el proscenio o las θυρώματα -grandes aberturas para decorados desmontables colocados en la parte superior de la escena: cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1946, p. 215; WEBSTER, 1956, p. 162; BIEBER, 1961, p. 111 y ss.-; el ὄγκος -una especie de moño alto, a modo de frontón, que coronaba las máscaras trágicas helenísticas y romanas, ya que la edificación de enormes teatros exigió la introducción de nuevos objetos escénicos para que el actor siguiera dando sensación de porte y estatura: cf. WEBSTER, 1956, p. 43; BIEBER, 1961, 84-85-; los coturnos -de suela muy gruesa, era un calzado muy diferente del empleado en época clásica: una bota alta rematada en punta que llegaba hasta las pantorrillas-; etc.

[11] Cf. VENINI, 1953, 15-18.

[12] D. CHR. 19, 4; 38, 39.

[13] Más abajo (cf. Apartado I. 3) puede comprobarse que el número de poetas desciende drásticamente a partir del s. I d. C.

[14] Cf. *IG* II^2 3157 (= *TrGF* DID A 8, 3 a).

[15] V. *TrGF* DID A 8, 3 a.

nuevas hasta ca. 161-169 d. C., lo que indica que hubo concursos dramáticos hasta, al menos, el reinado de Antonino (138-161). Según una noticia de Luciano[16], la producción de tragedias y comedias nuevas habría cesado en Atenas en la época de Marco Aurelio (161-180) o en los primeros años del reinado de Cómodo (180-192)[17].

Las obras "antiguas", en cualquier caso, seguían reponiéndose: la inscripción más tardía (anterior al 199 d. C.) fue hallada en Tívoli y confirma la reposición de obras de Eurípides y Sófocles[18]. El hecho de que no conservemos inscripciones con didascalias más allá de finales del s. II d. C. indicaría que los concursos se fueron extinguiendo de forma paulatina, aunque el final de los concursos no excluye que se produjeran representaciones esporádicas (hay fuentes literarias que hablan de reposiciones en el 300[19] o incluso en el 400 d. C.[20]) ni que fueran escritas tragedias nuevas, porque Snell recoge en su edición el nombre de un poeta del s. III, dos del s. IV y otros dos del s. V d. C.[21] Tales tragedias estarían destinadas a la lectura más que a la representación[22].

Resumiendo, aunque la plenitud literaria de la Tragedia griega se concentra en un corto periodo de tiempo, que coincide con la actividad de Esquilo, Sófocles y Eurípides, no podremos obtener una idea de su verdadera magnitud literaria, si nos olvidamos de los otros diez siglos en que floreció (con mayor o menor intensidad) y en los que constituyó un hecho social de primer orden.

I. 2. LAS FIESTAS

En las Dionisias, celebradas en Atenas, el momento culminante y más espectacular de los rituales del culto de Dioniso *Eleútero* eran las representaciones dramáticas, desde que Tespis actuó por primera vez hacia el último cuarto del s. VI a. C. Toda la ciudad participaba en estos festivales primaverales y una nutrida parte de sus miembros colaboraba en su organización, hecho que permite comprender mejor el importante papel que la Tragedia desempeñaba en la

---

[16] LUC., *Dem. Enc.* 27. Para los aspectos técnicos de la producción teatral en época de Luciano: cf. KOKOLAKIS, 1960, 67 y ss.

[17] Pero "no habría que confundir interrupción de la producción literaria y eliminación de piezas nuevas del repertorio del concurso" (v. GUEN, 1995, p. 67, n. 36, que añade bibliografía: SCHOULER, 1987; JONES, 1993, 39-52).

[18] V. *TrGF* DID B 14 a (cf. Appendix, p. 342).

[19] Cf. EUS., *P. E.* 5, 32, 2.

[20] Cf. SYNES., *Prov.* 1, 13 (v. MÜLLER, 1909, p. 40).

[21] No habría que descartar que a estos últimos siglos perteneciera alguno de los dieciséis poetas mencionados por Snell en el Apartado titulado *Incertae aetatis* (v. *TrGF* 1, 201-216).

[22] Así debió suceder con Timoteo de Gaza (último poeta mencionado por Snell), que vivió durante el reinado del emperador Anastasio I (491-518 d. C.), cuya abolición del Χρυσάργυρος -un impuesto oficial del Bajo Imperio romano que se pagaba cada cinco años- indujo al poeta, según la *Suda*, a componer una tragedia (Resulta difícil imaginar cuál pudo haber sido la trama de una tragedia tan peculiar).

sociedad, dado que los antiguos autores dramáticos sólo estaban capacitados para representar sus obras en esos festivales religiosos y en las fechas establecidas para ello.

Las representaciones dramáticas en Grecia no tenían un carácter exclusivamente cultual, lúdico y desinteresado, sino que se organizaban bajo la forma de concursos[23], a través de los cuales obtenían fama, honores y premios los poetas vencedores.

Las Grandes Dionisias o Dionisias Urbanas (llamadas así por oposición a las que organizaban los *demos*) fueron siempre las fiestas más importantes[24]. Tenían lugar con la llegada de la primavera, del 8 al 14 del mes de *Elafebolión* (marzo), cuando comenzaba el buen tiempo y los mares eran navegables. Se inauguraban con el Προάγων, ceremonia que marcaba el comienzo de las fiestas y en la que los poetas anunciaban públicamente en el Odeón los títulos de sus obras y el nombre de los intérpretes[25].

Pero el acontecimiento fundamental eran los certámenes dramáticos: los concursos de cinco comedias[26] (el día 10) y, sobre todo, los de tragedias (los días 11, 12 y 13)[27]: se consagraba un día entero a la representación de una tetralogía (tres tragedias y un drama satírico) de un autor.

La organización de los concursos se preparaban con bastante anticipación. El arconte[28] comenzaba por designar a los coregos[29]. A continuación, tras haber convocado el concurso en el que los candidatos presentaban sus obras, el magistrado designaba a los tres poetas trágicos elegidos para la concesión del coro[30]. El poeta asumía la dirección del coro y la puesta en escena[31]. Probablemente, la preselección de las obras[32] se llevaría a cabo con la

---

[23] El ideal de superación era uno de los rasgos consustanciales al carácter griego, por lo que la inclusión de ἀγῶνες era habitual en el culto a los dioses, y el dios del vino y la fiesta no podía ser una excepción.

[24] Con el paso del tiempo también se organizaron concursos dramáticos en las Dionisias celebradas en muchos otros lugares fuera de Atenas: En Samos, hacia el 306 a. C.; en Rodas, a finales del s. IV a. C.; en varias ciudades de Eubea, en la primera mitad del s. III a. C.; en Priene, y Teos, a comienzos del s. II a. C.; en Salamina, en el 131-130 a. C., etc.

[25] Por la noche, la imagen de Dioniso -que había sido llevada fuera de Atenas- era trasladada de nuevo, a la luz de las antorchas, hasta el recinto sagrado del teatro. Con esa procesión los atenienses conmemoraban la llegada del dios desde Eléuteras y se abría el programa festivo.

[26] La regulación del concurso de comedias tuvo lugar en el 486 a. C. Al principio competían cinco poetas cómicos con una sola comedia cada uno, pero desde finales del s. III a. C. el número de poetas cómicos se aumentó a seis. Sobre la Comedia: vid. infra Apartado III. 3. h.

[27] Suele admitirse que, durante la Guerra del Peloponeso, el programa se acortó un día: se representarían sólo tres comedias, al final de cada tetralogía trágica. Frente a esta opinión: cf. LUPPE, 1972, 54-75.

[28] El hecho de que la organización del festival dependiera del arconte epónimo y no del βασιλεύς indica el origen relativamente reciente de la fiesta: Cf. ANDREWES, 1982, 412.

[29] Ciudadanos ricos que sufragaban los gastos de la representación y obtenían gran reputación, en caso de triunfo: se ocupaban de pagar el entrenamiento de los coreutas -aumentado por Sófocles de doce a quince-, el salario del *auleta*; y los eventuales "efectos especiales".

[30] Sin que existiera un límite mínimo de edad y sin excluir a los forasteros.

[31] Aunque podía servirse de un ayudante o ser reemplazado por un maestro de coro.

[32] Cf. PL., *R.* 2, 383 C.

ayuda de "expertos"[33]. Luego, el arconte elegía a los actores protagonistas -al principio, los propios poetas[34]-. Actores y poetas eran agrupados por sorteo y ellos, a su vez, con los coregos[35]. Después se elegían diez jueces por sorteo. Todos estos preparativos concluían con la ceremonia del Προάγων, mencionada arriba.

El día 14 el jurado repartía los premios[36]: se otorgaba una corona de hiedra al poeta y otra al corego, y desde el 449 a. C., año en que comienzan los concursos de actores[37], también al actor principal.

El entusiasmo social ante ese fenómeno resultó tan intenso, que incluso suscitó en los *demos* el deseo de emular a la ciudad[38], por lo que, desde finales del s. V a. C., algunos[39] añadieron ese tipo de espectáculos a sus fiestas campestres, llamadas Dionisias Rurales[40]. Es una lástima que no dispongamos apenas de información sobre esas representaciones, pero sabemos que en algunos *demos* se estrenaron tragedias nuevas[41], aunque lo más frecuente era ver reposiciones de los éxitos que, previamente, habían subido a escena en Atenas. Las representaciones de estos festivales rurales debieron contribuir a divulgar la temática de la Tragedia entre todos los ciudadanos.

La popularidad de las representaciones, al que acudían gentes de toda la región y numerosos extranjeros, provocó su incorporación en otras de las fiestas que Atenas le dedicaba al

---

[33] Para evitar injusticias e irregularidades, después de las representaciones se celebraba una asamblea extraordinaria donde se juzgaba la gestión de los magistrados.

[34] Para esta cuestión: v. infra I. 5.

[35] El nombre de los coregos se ponía en una urna y la suerte fijaba el orden en el que cada uno elegía a un poeta.

[36] El Estado recompensaba económicamente a los poetas vencedores y probablemente pagaba honorarios a los actores. Bajo Demetrio de Falero (317-307 a. C.) la coregía fue abolida y se nombraron ἀγωνοθέται, magistrados elegidos anualmente y provistos de fondos para organizar los festivales: CSAPO & SLATER, 1995, 143, p. 156-157.

[37] Cf. WILHELM, 1906, 171.

[38] Los restos arqueológicos del teatro del demo de Torico se remontan a mediados del s. VI a. C., lo que podría indicar la existencia de algún tipo de representación anterior a las atenienses. Este hecho encajaría, además, con los documentos que vinculan el origen de la Tragedia con el demo de Icaria, donde habría nacido Tespis. Sin embargo, la mayor parte de nuestros datos sobre representaciones en los *demos* del Ática no va más allá del s. IV a. C., por lo que deberemos asumir que el intento de emular a Atenas fue lo que provocó la introducción de tales representaciones: cf. WHITEHEAD, 1986, 215-218. Para las representaciones en los *demos*: Vitucci, *Dioniso* 7 [1939], 210-225 y ss.

[39] Además del demo de Torico, organizaban concursos los *demos* de Mirrinunte, Icaria, Eleusis, Colito, Salamina, Peania, Flía, Ramnunte, Acarnas, Egilia, Exone y Anagiro, aunque, sin duda, el festival más importante era el del Pireo (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 45-46).

[40] Se celebraban en el mes de *Posideón* (a finales de diciembre). Cada demo celebraba de manera independiente sus festivales y los *demarcas* eran los encargados de su gestión. Pero las competiciones dramáticas probablemente no coincidirían en la misma fecha del mes, porque Platón dice que la gente iba de un demo a otro en busca de diversión, lo que daría tiempo a las compañías de actores para desplazarse (v. PL., *R.* 475 D).

[41] Eurípides participó en el concurso del Pireo, y es posible la participación de Sófocles y Aristófanes en Eleusis (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 52).

dios Dioniso: las Leneas[42]. A partir del 445-440 a. C. se introdujeron en estas fiestas concursos de comedias, con un apartado para los poetas y otro para los actores. Poco después, entre el 440-430 a. C. (tal vez en el 432), se incluyeron también concursos de tragedias. Durante el s. V a. C. competían cinco poetas cómicos con una comedia cada uno, mientras que en el apartado de Tragedia sólo competían dos poetas, con dos tragedias cada uno[43]. En el s. IV (al menos desde el 363 a. C.) el número de poetas trágicos se amplió a tres[44]. Al comienzo, los concursos de las Leneas debían de ser considerados de "segunda categoría"[45] y los autores renombrados rara vez estrenaban allí sus obras[46].

Y, a partir de época helenística, el poder de seducción de las representaciones acarreó su incorporación en todo tipo de festivales, muchos de ellos completamente ajenos al ámbito de Dioniso: así, por ejemplo, en las *Soterias* de Delfos[47], las *Hereas* de Argos y de Samos, las *Museas* de Tespias, ... y hasta en unas *Panateneas* atenienses celebradas en el s. I d. C.[48]

Un panorama festivo tan amplio no sólo demuestra la función social desempeñada por la Tragedia, sino que nos permite hacernos una idea más precisa de su envergadura literaria. La producción de obras tuvo que alcanzar dimensiones colosales, para poder abastecer tan ingente demanda, aunque se recurriera en ocasiones a la reposición de obras antiguas.

I. 3. LOS AUTORES

De los doscientos sesenta y nueve poetas trágicos recogidos por Snell, solamente tres han sido transmitidos por tradición manuscrita: Esquilo, Sófocles y Eurípides, los tres del s. V a. C. , de cuya producción total conservamos una mínima parte.

---

[42] Comenzaban el duodécimo día del mes de *Gamelión* (a finales de enero) y el arconte βασιλεύς se encargaba de su organización.

[43] En estas fiestas se prescindió desde un principio del drama satírico, pues la Comedia parecía gozar de mayor consideración que la Tragedia.

[44] Cf. infra.

[45] Cf. *Select Addenda* en PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, p. 359.

[46] Sin embargo, Agatón, inmortalizado por Platón en el *Banquete*, obtuvo su primera victoria en las Leneas del 416 a. C. Con el paso del tiempo, sus certámenes casi se equipararon a los de las Dionisias, porque en ellos participaron Aqueo, Astidamante o Teodectas, autores destacados del siglo IV a. C.

[47] Instauradas para conmemorar la derrota de los galos por los etolios en el 279 d. C.

[48] También podemos añadir las *Neas* de Dodona, las *Anfiaras* de Oropo, las *Sarapias* de Tanagra,, las *Caritesias* de Orcómeno, las *Ptolemeas* de Delos, las *Antigonias-Demetrias* de Samos, las *Romeas* de Magnesia del Meandro, ...En Roma, las representaciones tenían lugar los días de juegos públicos o *ludi:* Los mas importantes eran las *Romani*, en honor de Júpiter, que se celebraban desde el 240 a. C. (desde el 214 a. C. había cuatro días de representaciones); los *Ludi Plebeii* comenzaron a partir del 200 a. C.; los *Megalenses*, en honor de Cibeles, ca. el 194 a. C.; y los *Apollinares*, en el 169 a. C.

Analizando los testimonios de los que disponemos, podemos decir que sólo en el s. V a. C. (incluyendo los tres últimos decenios del VI a. C.[49]) existieron unos cuarenta y seis poetas trágicos, número que acredita por sí mismo la inmensa producción dramática que debía de circular por Atenas (y eso sin incluir también un número elevadísimo de poetas cómicos).

Por supuesto, nadie duda que la selección de autores trasmitidos es la mejor posible, pero también debe admitirse que la calidad literaria de muchos de los restantes autores dramáticos no debió de ser absolutamente inferior pues Esquilo, Sófocles y Eurípides fueron derrotados en ocasiones por algunos autores fragmentarios. Podemos citar casos concretos: Esquilo fue derrotado por Prátinas en unas Dionisias del 499-496 a. C. En el 431 a. C., Euforión resultó vencedor frente a Sófocles y Eurípides a un tiempo -y en esa ocasión Eurípides llevaba a concurso nada menos que su *Medea*-. En un concurso anterior, Filocles había vencido a Sófocles, que sólo obtuvo el segundo puesto con el *Edipo Rey*, pieza a la que Aristóteles, por muchas de sus afirmaciones en la *Poética*[50], consideraba una de las obras maestras de la Tragedia griega. Cuando en el 415 Eurípides estrenó sus *Troyanas*, una tragedia que ha ejercido un fuerte influjo incluso en nuestros días, quedó en segundo lugar frente a Jenocles, de cuya producción queda un escuálido fragmento[51]. Podría esgrimirse que en muchas de esas ocasiones los jueces no debieron actuar con imparcialidad o que no estuvieron a la altura de las circunstancias, pero, quizás, habría que reflexionar primero sobre otras cuestiones: desconocemos, en efecto, factores importantes, como el de la calidad literaria de las otras piezas que formaban parte de las trilogías llevadas a concurso; la parte de responsabilidad de los actores o del coro en la derrota; o si el corego contribuyó con suficiente dinero para sacar adelante la producción del autor.

No hay que olvidar que Esquilo, a lo largo de su vida venció en trece ocasiones[52], a saber, con cincuenta y dos obras, lo que significa que obtuvo el primer premio con más de la mitad de su producción. Sófocles, que nunca quedó tercero, ganó el concurso dieciocho veces, según el Catálogo de vencedores en las Dionisias Urbanas (veinte veces, según la *Vida*, o veinticuatro según la *Suda*), es decir, con una cantidad de obras que oscila entre setenta y dos y noventa y seis, lo que implica alrededor de dos tercios de su producción total. Finalmente, Eurípides, que no gozó en su época de la misma consideración que sus predecesores (en parte por haber tenido la mala suerte de competir con Sófocles), alcanzó

[49] Sobre otros poetas de este periodo no registrados: v. Capítulo segundo, nota 21.

[50] Cf. ARIST., *Po.* 1453 A, 7 y ss.

[51] También sabemos que Sófocles quedó segundo en el certamen del 470 a. C.; y que Eurípides resultó tercero en el del 455 con *Las hijas de Pelias*.

[52] La *Suda*, que habla de veintiocho victorias, incluye probablemente las "reposiciones" hechas tras su muerte.

pocos éxitos: sólo cuatro (lo que hace dieciséis obras), es decir, una mínima parte de su producción. Así pues, el número de victorias de los trágicos "mayores" ascendería a unas treinta y cinco, un tercio de la suma total de victorias acaecidas en el siglo V a. C. Los restantes dos tercios, alrededor de sesenta y tres victorias (descartando que se celebraran concursos entre el 479-478 a. C. en una Atenas en ruinas tras las Guerras Médicas), se los repartieron los otros cuarenta y tres poetas "menores".

Si cotejamos estos datos con los que nos ofrecen las didascalias atenienses recogidas al principio del volumen de Snell, llegamos a las siguientes conclusiones: hay testimonios de unas catorce victorias de ciertos trágicos "menores" en fechas concretas a lo largo del siglo V. Si a ese número le añadimos ocho que aparecen en otros testimonios sin indicar la fecha precisa, obtenemos, en total, unas veintidós victorias. Pero a éstas habría que añadir alguna de las trece que la *Suda* atribuye a Quérilo, cuya primera participación ocurrió en el 523 a. C. Si sólo incluyéramos seis de ellas en el s. V, el número de victorias asignadas a los trágicos menores ascendería a unas veintiocho. Ignoramos, por lo tanto, quiénes de esos cuarenta y tres poetas consiguieron el premio en más de un tercio de los concursos celebrados en el s. V.

En consecuencia, debemos suponer que, en un número de ocasiones nada despreciable, hubo un poeta trágico que privó a los componentes de la tríada central del sabor del triunfo. Insistimos una vez más en que no intentamos, con tales apreciaciones, rebajar la innegable supremacía de Esquilo, Sófocles y Eurípides frente al resto de tragediógrafos del s. V, pero la realidad, como podemos intuir a la vista de los datos expuestos, parece haber sido muy diferente de la que se deduce a partir de las obras conservadas, incluso aunque admitamos algún caso esporádico de irregularidad, bien por la incompetencia de los diez jueces elegidos por sorteo (en el que podía influir la presión de los espectadores); o bien por una simple cuestión de azar, dejando a Dioniso la facultad de intervenir -ya que, de los diez votos, sólo eran válidos los cinco que fueran extraídos al mismo tiempo que cinco cubos blancos, que se sacaban de otra urna, en la que estaban mezclados con otros tantos negros[53]-.

El número de poetas trágicos no decae en s. IV a. C.[54], pues Snell informa de la existencia de cuarenta y cinco autores. Nuestro desconocimiento de su obra es aún más pobre: en este siglo florecen autores de la talla de Astidamante II (al que se atribuyen doscientas cuarenta tragedias), Carcino II, Queremón o Teodectas, autor este último de cincuenta tragedias. De todo ello, únicamente conservamos una tragedia de autor desconocido: el *Reso.*

---

[53] Según la hipótesis de Pickard-Cambridge, porque ninguna autoridad nos explica cómo se tomaba el veredicto final o qué ocurría en caso de empate. POPE, 1986, 322 y ss., sugiere, a partir de los testimonios conservados, que se nombraba vencedor al primero en obtener cinco votos; y que en época de Luciano, había trece jueces y se necesitaban siete votos para lograr la victoria.

[54] Sobre la gran actividad dramática del s. IV a. C.: EASTERLING, 1997, 212 y ss.

Y con relación al s. III a. C., la situación es más penosa. Snell incluye a treinta y cuatro tragediógrafos, de entre los que destacaba la famosa "Pléyade alejandrina", cuyo canon, inspirado en las siete estrellas visibles de la constelación, variaba de una lista a otra[55]. A ese canon perteneció Homero de Bizancio, que escribió cuarenta y cinco obras, de las cuales no conservamos ni un verso; o Licofrón, a quien Tzetzes atribuye entre cuarenta y seis y sesenta y cuatro obras (de las que la *Suda* menciona veinte títulos), y del que sólo restan unos cuantos versos.

El número de autores va disminuyendo en los siglos posteriores. Con todo, Snell incluye veintiséis tragediógrafos en el s. II y veinticinco en el s. I a. C. El descenso se hace más acusado a partir de entonces: siete poetas trágicos en el s. I de nuestra era; nueve en el II; uno sólo en el III; dos en el IV; y dos en el V.

I. 4. Las obras

Cuando hablamos de las tragedias griegas, normalmente pensamos sólo en Esquilo, Sófocles y Eurípides. Y de éstos, a su vez, olvidamos con frecuencia que su producción dramática fue mucho más amplia que la selección que nos ha llegado. En los tres casos existe una tremenda desproporción entre las obras conservadas y el número real del que hablan las fuentes: frente a las ochenta o noventa piezas de Esquilo, las ciento veintitrés de Sófocles y las noventa y dos de Eurípides, sólo conservamos siete tragedias de Esquilo, siete de Sófocles y dieciocho obras de Eurípides (diecisiete tragedias y un drama satírico). La pérdida resulta más lamentable, cuando reparamos en que muchos de esos dramas obtuvieron el premio y que, en su época, no se consideraron "inferiores" a los que ha transmitido la tradición.

Igualmente sucede con las obras de los trágicos "menores"del siglo V a. C. y las de los siglos posteriores. Con relación a los poetas objeto de nuestro estudio, habría sido muy interesante que se hubieran conservado *Las Danaides* de Frínico, el *Penteo* de Tespis o *El cíclope* de Aristias, obras que habrían permitido, no sólo ponderar el estilo de tales autores, sino cotejarlas con *Las Danaides* de Esquilo, las *Bacantes* y *El cíclope* de Eurípides, lo que habría reportado nuevos y valiosos elementos de todo tipo: literarios, mitológicos y hasta ideológicos, con lo que nuestra comprensión del papel detentado por la Tragedia en la sociedad griega se acercaría un poco más a la realidad.

Para tener consciencia de lo incompleto que es nuestro conocimiento de la Tragedia griega, resulta imprescindible reflexionar sobre el número de piezas perdidas (tragedias o

[55] Vid. *TrGF* CAT 5. Paradójicamente, el único fragmento lo bastante extenso (doscientos sesenta y nueve trímetros) pertenece a la tragedia *Salida de Egipto*, un drama bíblico de Ezequiel, poeta judío fuera del canon.

dramas satíricos). Podemos dar los siguientes datos de los trágicos "menores": La *Suda* atribuye varias decenas de obras a cada uno de los poetas menores del s. V a. C. En algunos casos, menciona cifras bastante elevadas: Prátinas habría compuesto cincuenta dramas; Quérilo ciento sesenta (venciendo en trece ocasiones); Aristarco de Tegea setenta; Neofrón de Sición ciento veinte. Aunque rechazáramos la verosimilitud de esta fuente por tardía, conservamos otras noticias más fidedignas sobre títulos concretos[56]. Por consiguiente, si sólo atribuyéramos un promedio de dieciséis obras (cuatro tetralogías) por cada uno de los cuarenta y tres autores conocidos del s. V (aparte de la tríada central), tendríamos seiscientas ochenta y ocho piezas teatrales, número que permite que nos hagamos una idea del colosal volumen de obras que llegó a producirse en Atenas en un solo siglo.

El testimonio de los concursos teatrales apoya la certeza de estos datos: sólo en las Dionisias Urbanas hubo concursos dramáticos anuales (exceptuando, como dijimos antes, en el 479 y 478 a. C.). Los tres poetas seleccionados por el arconte hacían representar tres tragedias y un drama satírico, es decir, nueve tragedias y tres dramas satíricos cada año. La cifra de piezas dramáticas que fueron llevadas a concurso durante el siglo V a. C. ascendería, por consiguiente, a unas 1176 piezas (882 tragedias y 294 dramas satíricos)[57].

A las Dionisias urbanas habría que añadir las obras estrenadas en otras fiestas, como las Leneas, en las que (ya lo vimos) se incluyó la representación de dos tragedias hacia el 432 a. C.: así pues, a las 1176 piezas que hemos asumido para las Dionisias urbanas del s. V a. C., podríamos añadir otras 128 tragedias estrenadas en las Leneas, con lo que tendríamos la asombrosa cifra de más de 1300 obras dramáticas, de las que un número superior a 1000 integraban tragedias. A esa descomunal producción dramática habría que añadir unas 600 comedias, representadas entre las Dionisias y las Leneas, y los eventuales estrenos de tragedias en las Dionisias Rurales[58].

Finalmente, para valorar más profundamente la verdadera dimensión cultural del teatro en Atenas, deberíamos plantearnos otra cuestión, a saber, la producción de un número indefinido de poetas, que, al ser realizada la selección de aspirantes, no conseguía el beneplácito

---

[56] Doce títulos para Ión; veinte para Aqueo; doce para Filocles, etc.

[57] Si a las piezas que hemos asumido para los trágicos menores (688) añadimos las treinta y cinco victorias de los tres poetas centrales- a saber, ciento cuarenta y cinco piezas (ciento cinco tragedias y treinta y cinco dramas satíricos), el número asciende a 828 piezas. Ahora bien, hay que tener en cuenta que los trágicos "mayores" quedaron en segunda y tercera posición muchas veces: si aceptáramos que así hubiera sucedido con el resto de su producción (unas ciento sesenta piezas), tendríamos un total de 988 piezas. Esta cifra se acerca a esas 1176 obras calculadas para el siglo V a. C., pero todavía dejaría margen para asumir más piezas dramáticas (unas 188) llevadas al concurso por los trágicos llamados "menores" del s. V a. C., lo que pone bastante en entredicho tal calificativo.

[58] Resulta casi imposible dar cifras más exactas, porque desconocemos otros datos, como el año exacto en que se dio cabida a las representaciones dramáticas en las Leneas, o hasta qué punto afectó la Guerra del Peloponeso a las representaciones dramáticas.

del arconte de turno, y quedaba fuera del concurso, porque, aunque la calidad general de las obras excluidas fuera dudosa, nos cuesta creer que todos los arcontes gozaran de un gusto artístico infalible, a la hora de adoptar la elección más acertada; así como en su absoluta imparcialidad. En realidad, éste era el momento más delicado de todo el mecanismo del concurso[59].

Durante el siglo IV a. C. se mantiene en Atenas un volumen de producción teatral similar y la Tragedia sigue siendo el centro de la actividad cultural[60]. Pero hay que tener en cuenta que a partir de este siglo se introdujeron diversas alteraciones en el programa de las Dionisias urbanas. Tenemos información de que ca. 341-339 a. C. una sola obra satírica era representada al comienzo del programa de manera independiente; y en el 340 a. C. los poetas sólo concursaron con dos tragedias[61] (ignoramos el motivo). Al mismo tiempo se regulariza la costumbre de iniciar los certámenes con la reposición de una tragedia "antigua" fuera de concurso (lo mismo para la comedia desde el 311 a. C.), asunto que abordaremos en breve.

En las Leneas también hubo modificaciones y el número de poetas que presentaba dilogías ascendió de dos a tres a partir del 363 a. C.[62] Podemos afirmar que la producción total debió de estar cerca de la del siglo V, y, aunque extraer conclusiones con todas esas modificaciones resulta más complejo aún, sería un trabajo de investigación muy interesante y fructífero para quienes sigan nuestros pasos.

El origen de las "reposiciones", un hecho cotidiano en nuestros días, pero inusual al prin cipio entre los griegos, se remonta, sin duda, a las Dionisias Rurales, donde podrían verse las obras que habían triunfado en Atenas. En las Dionisias Urbanas, empero, durante el siglo V sólo podían representarse viejas tragedias que habían fracasado en su estreno y que habían sido revisadas por el autor, como sucedió con el *Hipólito* de Eurípides. La única excepción fue Esquilo, a quien el pueblo ateniense le concedió el honor de que, una vez

---

[59] Cf. CANFORA, 1988, 114. Que los arcontes pudieron cometer algunas injusticias, aflora de modo evidente en un fragmento de *Los boyeros* de Cratino (cf. Capítulo séptimo: T 3), en el que se censura la decisión de un arconte por haber concedido un coro a Notipo, un poeta mediocre, y no a Sófocles: "(...) Que no concedió a Sófocles un coro, cuando lo solicitó, pero sí al hijo de Cleómaco, a quién yo no estimaría digno de instruirme un coro ni siquiera para las *Adonias*". Igualmente, el estreno del drama histórico de Frínico *La caída de Mileto* se pudo deber a un cierto favoritismo por parte de Temístocles, que fue arconte en el 493-492 a. C. (vid. Capítulo tercero).

[60] Podemos ofrecer unos pocos datos a modo de ejemplo: la *Suda* atribuye veinticuatro piezas a Empédocles; setenta y tres a Sosífanes de Siracusa; doscientas cuarenta obras a Astidamante el Joven (de las que conocemos diecisiete títulos); ciento sesenta a Carcino el Joven (de las que conocemos once); y cincuenta a Teodectas (de las que conocemos nueve). Asimismo, conservamos diez títulos de Queremón y once de Cleofonte, con lo que llegaríamos a unas cifras no inferiores a las del siglo V.

[61] Cf. *IG* 2^2, 2319-23.

[62] Cf. *TrGF* 1, p. 346, *Appendix* ad. p. 27.

muerto, sus obras volvieran a ser puestas en escena[63]. Ignoramos si esa obra del repertorio clásico era la única que se representaba (fuera de concurso) o si era la vencedora de un concurso paralelo al de obras nuevas[64].

Un caso diferente es el de las obras póstumas: en el s. V, Eufórión concursó con obras que su padre Esquilo había dejado sin estrenar y lo mismo debió de ocurrir con Aristias, que estrenó una trilogía de su padre Prátinas.

A partir de la época helenística la Tragedia se ha extendido por todo el mundo griego: se celebran Dionisias en muchos lugares y las competiciones dramáticas se introducen en fiestas dedicadas a otros dioses[65]. Nuestro conocimiento de las competiciones del s. III a. C. en adelante es, sin embargo, más incompleto, y la casuística mucho más compleja aún, por la introducción de "reposiciones" en la competición. Este fenómeno demuestra que la civilización griega ya había consagrado por entonces como "clásicos" a los poetas trágicos del siglo V a. C. (y quizás también a los de la primera mitad del siglo IV). Así el filósofo platónico Heraclides Póntico dedicó a la tríada central la monografía Περὶ τῶν τριῶν τραγῳδοποιῶν (*Sobre los tres trágicos*)[66] y el estadista Licurgo (338-326 a. C.) ordenó editar una copia oficial de sus obras.

En definitiva, podemos vislumbrar un panorama dramático y cultural sin parangón en cualquier otro periodo de la historia de la Humanidad: cientos y cientos de tragedias (millares si incluimos los dramas satíricos y las comedias), que de haberse conservado, nos habrían ilustrado sobre la evolución del género, y nos habrían aportado elementos muy valiosos relacionados con otros aspectos de la civilización helénica.

I. 5. LOS ACTORES

La invención del actor a cargo de Tespis se considera el origen de la Tragedia, pues supone la introducción del discurso allí donde sólo había canto. En un principio el poeta trágico se hacía cargo de la interpretación de sus obras (al igual que los comediógrafos), después Esquilo introdujo el segundo actor. Es precisamente entonces cuando surge el actor propiamente dicho, porque, al no poder interpretar ambos personajes, el poeta necesitó recurrir a actores profesionales, como hizo Esquilo con Cleandro y Minisco. El tercer actor llegó de la

---

[63] Cf. AR., *Ra.* 866 y ss. Aunque no está confirmado en los registros existentes, tenemos noticia de que se permitía que sus obras entraran en la competición (cf. *TrGF* DID C 8). Así se explicaría la discrepancia de las fuentes sobre el número de sus victorias. El primer testimonio de la representación de una tragedia "antigua" (cf. *TrGF* DID A 1, 201) aconteció en el 386 a. C. y debió quedar regularizado hacia el 341-339 a. C.

[64] Sólo podemos hablar con absoluta certeza de un concurso con piezas "antiguas" a partir del 255-254 a. C. (cf. *TrGF* DID A 4 b, 1). WEBSTER, 1964, 16, cree que pudo comenzar después del 290 a. C.

[65] GUEN, 1995, pp. 67 y ss., refuta uno por uno los argumentos que suelen esgrimirse en contra de la calidad literaria del teatro helenístico: el menor número de fragmentos conservados; las reposiciones; el influjo de la retórica; el teatro leído; y la preeminencia de los actores sobre los poetas.

[66] El *Mármol de Paros* sólo menciona a los tres "mayores" (excluyendo a Tespis).

mano de Sófocles, cuyas limitaciones interpretativas le obligaron a abandonar la escena, una decisión que imitarán los poetas posteriores.

El primer actor o "protagonista" era considerado el auténtico intérprete de la obra y el único, por lo tanto, que podía aspirar a un premio en el concurso de actores, introducido en las Dionisias ca. el 449 a. C. El arconte elegía a los tres actores protagonistas y la suerte decidía en qué producción actuaría cada uno de ellos. El actor victorioso conseguía reservarse una plaza para concursar de nuevo al año siguiente. Probablemente, los diferentes roles de una obra eran repartidos por el protagonista y el director del coro (al principio el propio autor). La extensión del concurso a los actores revela el creciente interés de sociedad ateniense por los artistas "famosos" del momento. Sus dotes interpretativas y su buena voz debían provocar una fuerte admiración entre los espectadores. Pero llegó un momento en que los actores adquirieron tanta importancia[67], que influían en el ánimo del público y, lo que es más grave, en los jueces. Para evitar injusticias, desde el 341 a. C., los tres protagonistas interpretaban sucesivamente una tragedia de cada poeta, y así todos los autores gozaban de las mismas oportunidades.

Los actores principiantes debían de comenzar su carrera por los teatros de los *demos*. Sus aspiraciones serían debutar en el teatro del Pireo, en las Leneas y finalmente, en las Grandes Dionisias, que consagraba a los mejores. El itinerario[68] de los actores por las numerosas ciudades del mundo griego se fijaba de acuerdo con el calendario de las fiestas.

En época helenística surgieron asociaciones gremiales, cuyos miembros eran llamados "artistas de Dioniso" (Διονυσιακοὶ τεχνῖται)[69]. Tenían sus sedes en las grandes capitales y a través de ellas se concertaban las giras. Los miembros que formaban cada asociación procedían de lugares geográficos muy diversos, hecho que revela la internacionalización del espectáculo.

I. 6. Los teatros

La arqueología aporta testimonios indispensables para comprender mejor el lugar que ocupaba la Tragedia en la cultura griega. Y es que el teatro constituye, dentro de la Literatura antigua, un género aparte, un arte que integra no sólo el texto literario de un poeta, sino también la voz, el canto y la danza de los actores, la música, la pintura de los decorados, e

[67] Cf. ARIST., *Rh.* 1403 B 33.

[68] Como los actores llevaban a cabo un ritual religioso al servicio de Dioniso (o de la deidad a la que estuviera dedicada la representación), estaban exentos del servicio militar y viajaban con inmunidad, por lo que sus viajes adquirían a veces el carácter de visitas diplomáticas.

[69] A ellas pertenecían los poetas, los actores, los cantantes de los coros, los músicos, los directores de los coros, etc.

incluso la confección de las máscaras y el atuendo, con el que los actores se entregaban a la divinidad. Porque el teatro nace, no hay que olvidarlo, vinculado a rituales religiosos.

Entre los distintos elementos que confieren armonía al teatro griego (un espacio público, sacro y al aire libre), sólo dos resultan esenciales: la ὀρχήστρα[70], el espacio circular reservado a la danza; y el θέατρον, el lugar de la contemplación. Tespis y Quérilo (también Frínico, Prátinas y Esquilo en sus primeros concursos) estrenaron sus obras en un espacio bastante diferente de lo que podríamos imaginar[71]. El antiguo teatro de Dioniso en Atenas, ubicado muy cerca del emplazamiento actual, en la ladera sur de la Acrópolis[72], carecía de edificio al fondo; los espectadores se sentaban en asientos de madera y los actores probablemente se disfrazaban fuera de la vista del público en una pequeña tienda desmontable. El amplio papel del coro les dejaba a los actores el suficiente tiempo para cambiarse el disfraz y regresar. Tanto los actores como el coro actuaban (y sobre todo, cantaban) sobre la ὀρχήστρα.

El hundimiento del auditorio en época de Prátinas[73], debió motivar la remodelación de la estructura teatral, desplazando el θέατρον, con el fin de que los espectadores se sentaran en el suelo sobre planchas de madera[74]. Cuando el papel de los actores cobró más importancia, la acción comenzó a centrarse sobre la escena[75], que fue de madera hasta la Paz de Nicias (421-415 a. C.)[76]. El muro de la escena que daba al auditorio servía de decorado: era la *scaenae frons*[77]. Y sobre el techo de la escena se elevaba el θεολογεῖον, desde donde los dioses podían hablar y contemplar la acción. Esquilo ya utilizaba esa recurso -según se deduce del comienzo de la *Orestía*, momento en el cual un guardián ha sido colocado por Clitemnestra en la azotea del palacio- y otros artilugios del teatro clásico[78]: el ἐκκύκλημα[79] y

[70] Las dimensiones de la antigua ὀρχήστρα del teatro de Dioniso eran de unos 25-27 m. de diámetro.

[71] Algunos creen que las primeras representaciones tenían lugar en el ágora, pero no existen datos seguros (cf. HAMMOND, 1972, p. 394). De representaciones en el ágora nos hablan Hesiquio y Focio, s. v. ἰκρία -este último habla expresamente de concursos dionisíacos (cf. BIEBER, 1961, p. 55)-, pero tal vez aludan a las Leneas (cf. PICKARD-CAMBRIGE, 1946, p. 12).

[72] Cf. WEBSTER, 1959, 56.

[73] Cf. Capítulo tercero: T 1.

[74] PICKARD-CAMBRIDGE, 1946, pp. 14-15.

[75] Una construcción de techo plano, empleada como camerino para los actores y como trastero para guardar la tramoya.

[76] Bajo el gobierno de Licurgo (ca. 330 a. C.), el teatro fue completamente reconstruido en mármol, y su auditorio alcanzó capacidad para unos 14-17.000 espectadores. Después del 300 a. C., la pérdida de importancia del coro en el desarrollo de la acción provocó que se incorporara a la estructura el proscenio: una plataforma elevada ante el edificio de la escena, sobre la que actuaban los actores.

[77] En griego σκηνογραφία significa perspectiva, y, por extensión, hoy en día hablamos de "escenas teatrales" o "escenario".

[78] *Vit.* A. 14.

[79] Un mecanismo giratorio que permitía a los espectadores contemplar las escenas ocurridas entre bastidores.

la γέρανος[80]. Y en opinión de Simon[81], los trágicos del s. V a. C. emplearon únicamente dos puertas abiertas sobre la escena.

Los espectáculos dramáticos celebrados en Atenas constituían una diversión tan estimulante, que los *demos* del Ática se aventuraron a edificar teatros en miniatura. Los restos arqueológicos más antiguos, que se remontan a mediados del siglo VI a. C., son los del demo de Torico[82].

La nueva diversión se extenderá, de modo imparable, por todo el mundo helénico y hasta la ciudad más pequeña tendrá su propio teatro, que llegará a ser un edificio público imprescindible: a partir de la época helenística decenas de teatros son erigidos por todo el mundo griego, para acoger un espectáculo que casi podría definirse como "de masas"[83]. Las representaciones dramáticas traspasan las barreras del Ática y se convierten en un auténtico fenómeno social de dimensiones internacionales.

I. 7. UN AUTÉNTICO ESPECTÁCULO PÚBLICO

Para hacernos una idea de la importancia del teatro en el mundo griego, diremos que las Dionisias Urbanas, en la época de su apogeo, llegaban a congregar entre 14.000 y 17.000 espectadores a diario durante los cinco días que duraban los espectáculos. Algo inconcebible en el teatro actual. El sacerdote de Dioniso se sentaba frente a la θυμέλη[84], en el centro de la primera fila, reservada para los magistrados. Los jueces tenían también asientos reservados y cada tribu ocupaba un lugar concreto. La entrada costaba dos óbolos, pero el origen social de los espectadores llegó a ser de lo más heterogéneo gracias a un subsidio estatal (θεωρικόν)[85] que permitía a los ciudadanos más pobres asistir a las representaciones.

La muchedumbre expresaba su opinión sobre la calidad de la representaciones en forma de abucheos, silbidos, pataleos, aclamaciones o aplausos; y con frecuencia intentaba presionar al jurado, en apoyo de familiares, amigos o compañeros de tribu[86]. Pero alterar

---

[80] Grúa empleada para levantar o descender a los personajes ante los asombrados ojos de los espectadores.

[81] SIMON, 1988, p. 25.

[82] Aunque la mayoría de los testimonios arqueológicos o epigráficos se remontan como mucho al s. IV a. C.: así sucede con los *demos* de Acarnas, Egilia, Exone, Anagiro, Peania, Icaria y Ramnunte.

[83] Los teatros se extienden por las ciudades del Peloponeso: Élide, Epidauro, Istmia, Leontio, Mantinea, Megalópolis, Tegea, Orcómenos, Micenas, Argos -aunque los restos del teatro de Corinto, ciudad relacionada con Arión y la prehistoria de la Tragedia (cf. HDT. 1, 23) se remontan a finales del s. V a. C.-; desde Delfos, Tebas, Oropo o Queronea, hasta Bizancio; desde Delos, hasta Quíos, Cos, Lesbos, Rodas o Samos; por Asia Menor: Éfeso, Magnesia, Mileto, Priene, Pérgamo; Egipto; Cirenaica; las ciudades de Sicilia: Siracusa, Heraclea, Taormina, Segesta, Selinunte; etc.

[84] Sobre la θυμέλη: cf. BURKERT, 1966, p. 101.

[85] Instaurado tal vez por Pericles: cf. PLU., *Per.* 9, 3, 1.

[86] Sobre la "teatrocracia" de Platón: v. PL., *Lg.* 701 B.

gravemente el orden público se consideraba un sacrilegio y se juzgaba como delito (προβολή).

La anécdota relatada por Heródoto[87] sobre la multa impuesta a Frínico por el estreno de *La caída de Mileto* demuestra, que los espectadores no contemplaban las tragedias con frivolidad[88]:

Para poner en marcha las representaciones dramáticas, era necesaria además la participación directa de un buen número de ciudadanos. Sólo en las Grandes Dionisias, tendríamos que hablar de más de doscientas personas, repartidas entre tragedias y comedias, desempeñando el papel de actores, coreutas y *auletas*. A ese número habría que añadir los actores mudos o "figurantes" (παραχορεγήματα), los directores de los coros, los coregos, los jueces, los tramoyistas, los encargados del vestuario, del *attrezzo*, de los decorados, de mantener el orden público, etc.

I. 8. LA IMPORTANCIA DEL ESTUDIO DEL MATERIAL FRAGMENTARIO

Una vez analizados los parámetros anteriores, creemos haber demostrado que la Tragedia griega poseyó una envergadura literaria y una presencia social mayor aún de lo que suele deducirse por las obras conservadas de los trágicos "mayores": el material dramático conservado no se reduce a sus treinta y dos obras (treinta y tres incluyendo el *Reso*), ya que conservamos miles de fragmentos; y, aunque un buen número de estos fragmentos pertenece también a Esquilo, Sófocles y Eurípides, muchos otros provienen de las obras de los "trágicos menores". Sin embargo, hasta el día de hoy no existe un trabajo profundo y de conjunto que estudie tan vasto material, y lo que es más lamentable, tampoco se cuenta con una metodología científica que pueda servir de guía para aquellos investigadores que quieran dedicar sus esfuerzos a este campo de la Literatura griega.

Se infiere, por consiguiente, la necesidad de llevar a cabo un estudio exhaustivo y riguroso de los fragmentos de la Tragedia griega en su totalidad. Tal estudio no sólo deberá detenerse en las cuestiones filológicas, relativas al análisis métrico, lingüístico o estilístico, sino también en las literarias, relativas al género trágico (personajes, coro, acción, ...), y su relación con otros géneros, por ejemplo, la Comedia. Abarcará, además, todo tipo de aspectos culturales (sociales, políticos, históricos, filosóficos, artísticos), que sirvan para una mejor comprensión de los fragmentos.

A continuación, haremos un breve repaso de los estudios realizados hasta el momento

---

[87] Cf. Capítulo tercero: T 3.

[88] Otra anécdota cuenta que algunas mujeres llegaron a abortar, cuando Esquilo estrenó las *Euménides*: cf. *Vit.* A. 9. Para la presencia de mujeres en el teatro: HENDERSON, 1991, 138.

sobre el material dramático fragmentario, para acabar con una exposición del método que nosotros hemos empleado en este trabajo.

II. ETAPAS Y MÉTODOS DE TRABAJO EN LA RECONSTRUCCIÓN DE LA TRAGEDIA FRAGMENTARIA

II. 1. FRIEDRICH GOTTLIEB WELCKER

II. 1. a. Método global

Tras la publicación en 1824 del libro titulado *Die Aeschylische Trilogie, Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos*, Welcker publica en Bonn, entre 1839-1841, *Die griechische Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet.* En este estudio sobre la relación entre la Tragedia griega y el ciclo épico, Welcker no sólo se propuso emplear los fragmentos conservados, sino también las huellas dejadas por las tragedias perdidas (teniendo en cuenta el extraordinario influjo que la Tragedia ejerció durante toda la Antigüedad) en la tradición mitográfica posterior y en los testimonios de las artes plásticas: la cerámica, las urnas etruscas, los sarcófagos romanos, las pinturas pompeyanas. Este método "integral" marcó un hito y abrió nuevos caminos en el campo de la reconstrucción de tragedias perdidas. Welcker dispuso las obras según el orden que su trama ocupaba en los sucesos del Ciclo épico y consiguió reconstrucciones que, aunque se basaban en conjeturas, presentan gran agudeza y vehemencia. De los dramas satíricos perdidos se ocupó en *Nachtrag zu die Aeschylische Trilogie Prometheus*, publicado en Francfort en 1826.

II. 1. b. Continuadores

Siguiendo esos primeros pasos dados por Welcker, muchos comenzaron a estudiar la relación existente entre la Tragedia y los vasos de cerámica pintados[89]. Así desde finales del s. XIX salieron a la luz numerosas obras: J. Vogel publicó en 1886 en Leipzig el libro *Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*; en 1898, J. H. Huddilston publicó en Londres *Greek Tragedy in the light of vase paintings*; y en el Berlín de 1900, R. Engelmann el libro *Archäologische Studien zu den Tragikern.* Pero fue Karl Robert quien consiguió realizar los más importantes avances en el método de Welcker y desarrollarlo con coherencia, dando mayor importancia aún al material iconográfico. Así se recoge con la publicación de varios libros en Berlín: *Bild und Lied*, publicado en 1881; *Oidipus, Geschichte eines poetischen Stoffs im grie-*

[89] Cf. JAHN, 1868, 24-27.

chischen Altertum, en 1915; *Archeologische Hermeneutik*, en 1918; y *Die Griechische Heldensage*, que vio la luz entre 1924-1926.

Robert[90] y Vogel[91], no obstante, pusieron en duda el influjo de la Tragedia sobre la cerámica ateniense del siglo V, considerando que los temas trágicos no habrían tenido tiempo suficiente para penetrar en la conciencia popular hasta el punto de inspirar las artes industriales.

II. 2. LA "ARQUEOLOGÍA LITERARIA": ÉNFASIS EN EL MATERIAL ICONOGRÁFICO

En el s. XIX Edmond Pottier[92] propuso la denominación de "filología arqueológica" para aquellos estudios que se apoyan en las artes plásticas. El máximo representante de esta corriente es Louis Séchan, que en 1926, centrándose en la cerámica, demostró en una obra monumental (*Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique)* las cuantiosas posibilidades que ofrece el estudio de las artes plásticas al restaurador de tragedias perdidas[93]. Muchas de sus hipótesis sobre las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides siguen vigentes en la actualidad. Séchan se mostró muy prudente en sus conclusiones, teniendo en cuenta la existencia de otras fuentes literarias (aparte de las dramáticas) y que la imagen de un episodio teatral no suele ser una trasposición exacta de la obra literaria. Así pues, todo aquel que pretenda dedicarse a la ardua tarea de reconstruir tragedias perdidas debería comenzar leyendo el libro de Séchan, que, además de las partes concernientes a las piezas de los trágicos, dedica varios capítulos a conclusiones generales y añade, al final, unos interesantes apéndices.

En colaboración con A. D. Trendall, T. B. L. Webster publicó en Londres, en 1971, el libro *Illustrations of Greek Drama.* Como el propio Webster afirma en el prólogo, los autores no pretenden remedar a Séchan, sino aportar algunas imágenes que se remontan al Teatro griego, principalmente de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Webster advierte en la Introducción que, ante un monumento con una ilustración dramática, es importante conocer los siguientes datos: dónde fue fabricado, dónde ha sido encontrado, en qué tradición artística se sitúa, y si el artista (el comprador o el que hizo el encargo) pudo haber asistido a la representación de la obra que intentó reflejar. También aclara que los vasos del sur de Italia muestran la enorme popularidad de la Tragedia y de la Comedia griega en áreas que estaban en contacto con los romanos. La serie de vasos de Campania y Paestum con ilustraciones dramáticas comienza a partir del 350-

[90] ROBERT, 1881, p. 28; y p. 169 y ss.
[91] VOGEL, 1886, p. 11 y ss.
[92] Cf. Pottier, "L'Agrafe du manteau d'Ulysse", *Mélanges H. Weil*, 1898, p. 393.
[93] Cf. PARIBENI, *1981*, 73 y ss.

325 a. C., pero más impresionante es la que procede de Apulia, (sobre todo Tarento), que comienza hacia el 425 a. C., y llega a su apogeo entre el 370-330 a. C., lo que indica la creciente popularidad de los trágicos atenienses a lo largo de todo el siglo IV a. C. El gran tamaño de los vasos de Apulia era especialmente adecuado para reflejar escenas dramáticas. Ahora bien, las pinturas no reflejan episodios particulares, sino un panorama general de la obra, con sus personajes principales, aunque a menudo incluyen otros personajes conectados con el mito.

Más discutible resulta su hipótesis acerca de que ciertas ilustraciones de tragedias de Esquilo (como *Arqueras*) o de Sófocles (como *Támiras*) procederían de los encargos de una asociación de actores, el "Tíaso de las Musas"[94], fundado por Sófocles para conmemorar los triunfos de sus miembros (en lugar de ser explicadas como fruto de reposiciones hechas en los *demos*).

II. 3. ANÁLISIS INTERNO

II. 3. a. Tadeusz Zielinski

Zielinski en su libro *Tragodumenon libri tres*, publicado en Cracovia en 1925, definió la teoría conocida con el nombre de *loci rudimentales,* esto es "*motivos rudimentarios*"[95]. Su teoría puede explicarse así: cuando un poeta retoma un argumento tratado antes por otro poeta, recibe, inconsciente o conscientemente su influencia -en este caso, para rendir homenaje o contradecir a su predecesor-. Por ello, en la nueva versión pueden aflorar motivos carentes de coherencia dramática, pero que iluminan a los filólogos sobre algunos aspectos que resultaban necesarios en el desarrollo de la trama de una determinada obra dramática precedente, hoy perdida. Entre dichos "motivos" menciona los siguientes: *conduplicatio* ("doblete"), cuando en un mismo poeta hallamos un motivo eficaz y otro rudimentario, de una versión anterior. Un ejemplo de este motivo podrá verse en el Capítulo decimotercero, cuando estudiemos la *Medea* de Neofrón, con relación al vestido y la corona enviados por la heroína a su rival. Otro motivo definido por Zielinski como *irritum consilium* ("intención abandonada") puede verse, por ejemplo, cuando la Medea euripídea expresa su deseo de matar a Jasón, Glauce y Creonte, y sólo lo cumple en la persona de los dos últimos. Zielinski menciona tres motivos más: *repudiata propositio* ("propuesta rechazada"); *dissimulata invectiva* ("polémica disimulada"); *y vana fama* ("rumor vano"). Gracias a su teoría, este erudito pudo reconstruir la trilogía de los *Heraclidas* de Esquilo[96].

---

[94] Para esta asociación: cf. Capítulo undécimo (notas 8 y 9).

[95] Un buen resumen de los "motivos rudimentarios" puede hallarse en unos artículos que Zielinski publicó entre 1927-8, a raíz de una Comunicación leída poco antes en Bruselas (v. Bibliografía General).

[96] Cf. ZIELINSKI, *Tragodumenon libri tres*. Cracovia, 1925.

II. 3. b. Franz Stössl.

Stössl, en su *Die Trilogie des Aischylos*, publicado en 1937, partió de la teoría de Zielinski, pero aportó un nuevo y transcendental descubrimiento, al analizar el ritmo estructural de la *Orestía.* Este discípulo de Radermacher descubrió en *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides* la fórmula estructural del duplicado de escenas en una misma tragedia y del paralelismo entre escenas del *Agamenón* y las *Coéforas*. De ello dedujo otra ley de la trilogía: la del influjo de la pieza central sobre la composición de la primera tragedia y la mayor independencia de la tragedia final. Así pues, combinando la teoría de los *loci rudimentales* de Zielinski con la suya del ritmo estructural de la trilogía, Stössl procedió a la reconstrucción de tragedias perdidas y obtuvo resultados meritorios. Ahora bien, su método de reconstrucción únicamente puede ser útil cuando conservamos completa, al menos, una tragedia de una trilogía.

II. 3. c. Mario Untersteiner

A los principios de reconstrucción establecidos por Zielinski y Stössl se sumó otro, expuesto por Untersteiner en 1942 en su libro *Le origini della tragedia*, publicado en Turín. Para este investigador, la génesis de lo trágico acontece dentro del mito griego, y el mito surge de la contradicción entre la civilización prehelénica mediterránea y la indoeuropea. La fusión de esas dos culturas opuestas provocó una infinidad de problemas éticos que acabaron presentándose como trágicos en el teatro.

II. 4. BRUNO SNELL. ANÁLISIS PSICOLÓGICO Y FILOLÓGICO

En su libro *Scenes of Greek Drama* (versión inglesa del original alemán publicado en Berlín en 1971), este investigador combina la investigación filológica con lo que podría definirse como "análisis psicológico": para reconstruir algunas tragedias perdidas de Esquilo y Eurípides o dramas satíricos fragmentarios -como *El conductor (Agén)* de Pitón-, a la información aportada por la tradición indirecta, Snell añade el estudio detenido de la actualidad poética de un argumento mítico. El resultado de sus investigaciones sobre la vergüenza y la culpa en el *Aquiles* de Esquilo, o la oposición entre la vida activa y la contemplativa en la *Antíope* de Eurípides, resultan, por consiguiente, muy convincentes en aquellos momentos en los que la teoría de Zielinski o los métodos de Stössl y Untersteiner no pueden ser aplicados.

II. 5. Eclecticismo. Nuestro método de trabajo

Nuestro método[97] para la reconstrucción de la tragedia fragmentaria se plantea tres objetivos iniciales:

1°. Una cuidadosa edición, traducción y comentario de los *Testimonia* sobre el autor y de los fragmentos, tanto los asignados por las fuentes a un título concreto (*Fragmenta*), como los que proceden de obras desconocidas (*Incertarum Fabularum Fragmenta*).

Este primer paso no se habría podido dar (o habría resultado más arduo), de no haber contado con la magnífica y actualizada edición de Snell. En muchos casos, la revisión de las fuentes nos han permitido, sin embargo, descubrir datos importantes y hemos añadido nuevos testimonios; o hemos ampliado el texto de una determinada fuente en el cuerpo de este trabajo. Pero también nos hemos topado con limitaciones: por ejemplo, en el caso de los poetas Évetes, Mesato o Euforión, sólo se conservan unos pocos *Testimonia*, por lo que, ante la carencia total de *Fragmenta*, nuestra investigación se ha restringido a esbozar una breve semblanza de esos poetas. Otras veces los materiales son muy escasos o son *Fragmenta* con textos corruptos. Y algunos (como ocurre con Tespis) son descaradas falsificaciones, se aprecia falta de rigor o determinada intencionalidad en la fuente.

2°. El análisis de la biografía y el estilo de cada poeta trágico. En este punto también podemos encontrar un par de limitaciones: que desconozcamos el autor de un determinado fragmento (*Adespota*); o que haya varios autores con el mismo nombre y la fuente no especifique a quién está citando. Así sucede con varios fragmentos atribuidos al poeta trágico Quérilo, que también podrían atribuirse al homónimo poeta épico de Samos.

3°. La reconstrucción de las piezas dramáticas. Aquí resulta primordial, en primer lugar, tener presente siempre la estructura general de una tragedia[98]. Como ya estableció Aristóteles, en toda tragedia hallamos una serie de unidades fijas[99].

---

[97] Véase el cuadro sinóptico de la fig. n° 1.

[98] El Drama satírico se diferencia de la Tragedia en algunos aspectos: el coro está formado por los sátiros; los cantos corales son más breves y monostróficos; hay alguna escena donde se plantea una lección o adivinanza, etc.

[99] Frecuentemente, comienza con un prólogo, que puede adquirir la forma de diálogo o ser recitado por un actor y que sirve para descubrir la situación que se abordará en la pieza; después, precedido por un *auleta* vestido con ricos ropajes, entra el coro cantando y danzando, esto es, la *párodo*; a continuación, se suceden una serie de episodios (ῥήσεις de los actores o diálogos en recitado, a veces esticomíticos, es decir, verso a verso), y *estásimos* (cantos del coro, compuestos de estrofa, antistrofa y épodo), cuyo número podía variar de dos a cinco; y acaba con el *éxodo* o salida del coro. Pueden aparecer fórmulas mixtas: el *epirrema* (el coro canta y un actor recita o al revés); el κομμός (canto alternado entre coro y actores o entre actores); y la monodia (canto de un actor). Y además, existen escenas típicas: el *agón* o enfrentamiento dialéctico entre dos personajes, momento central en toda tragedia; la *resis* de mensajero, episodio narrativo que sirve para relatar hechos, luctuosos por lo general, ocurridos fuera de la vista de los espectadores; el *treno* (canto de duelo); himnos; escenas de sacrificios, de súplica, etc.

Para lograr todos esos objetivos, emplearemos todos los materiales disponibles, así como la utilización pertinente de cualquiera de los sistemas expuestos en los apartados anteriores[100]. Los materiales son tan diversos y complejos que les dedicaremos el siguiente apartado de esta introducción[101]: se trata de papiros, fragmentos de transmisión indirecta y documentos heterogéneos -ὑποθέσεις, didascalias, escolios, títulos dramáticos-, que aparecen en la edición de Snell bajo los epígrafes de *Testimonia, Fragmenta* e *Incertarum Fabularum Fragmenta*[102]; así como ciertos elementos dramáticos aportados por otras piezas de la misma trilogía o tragedias paralelas. También resultan imprescindibles los materiales aportados por la Comedia griega y por la Tragedia latina; al igual que otros materiales no dramáticos, presentes en las fuentes mitográficas y en las artes plásticas[103].

Podemos trazar algunas líneas generales de nuestro método de trabajo, pero es importante señalar que no siempre contamos con los mismos materiales, ni tampoco es igual su calidad, por lo que la reconstrucción debe adaptarse a cada uno de los poetas estudiados de manera individualizada.

Una vez traducidos los fragmentos, habría que centrarse en los títulos de las obras. La mayor parte de los títulos dramáticos aluden a algún famoso personaje de la mitología griega (Penteo, Alcestis, Orfeo, ...), por lo que el siguiente paso debería ser el análisis pormenorizado del ámbito mítico que abarca cada uno de esos personajes. Para ello contamos, sobre todo, con el material aportado por las fuentes mitográficas antiguas[104] y la información contenida en diferentes publicaciones modernas sobre mitología[105].

Las limitaciones surgen aquí con títulos demasiado genéricos (como *Sacerdotes* de Tespis) o títulos de dramas satíricos (como *Los luchadores de la palestra* de Prátinas), cuyo argumento mítico resulta más complicado restablecer. Si carecemos además de fragmentos (papiráceos o de trasmisión indirecta), debemos recurrir a otros materiales dramáticos (tragedias paralelas, la Comedia, etc.) o no dramáticos (la tradición mitográfica y las artes plásticas). Y con los dramas históricos (*Las fenicias* o *La caída de Mileto* de Frínico), evi-

[100] Ahora bien, la posibilidad de lograr resultados convincentes dependerá de la capacidad intelectual del investigador que pretende llevar a cabo la reconstrucción y también, en buena medida, de su sentido común. Como apunta ARIAS, 1969, p. 72, hay que evitar "el peligro, por un lado, referirse al teatro allí donde existe un motivo, y, por otro lado, eliminar su influjo sólo porque otra fuente literaria pudo tratar el mismo tema que una tragedia".

[101] Vid. infra: III.

[102] No hay que perder de vista los *Adespota* -que Snell recoge en otro volumen en colaboración con su colega Kannicht- porque incluyen materiales susceptibles de ser atribuidos a poetas concretos.

[103] Estos materiales están excluidos de la edición de Snell, cuando no se relacionan directamente con los poetas estudiados.

[104] Apolodoro, Higino los escolios.

[105] Pauly-Wissowa, Roscher, Robert, Gantz. En nuestro trabajo, los relatos míticos han sido expuestos con todas las variantes posibles (las menos usuales, citadas a pie de página).

dentemente, no podemos emplear el material de las fuentes mitográficas, pero siguen siendo válidos el resto de los materiales[106].

A continuación se debería proceder a un riguroso análisis cronológico de la evolución literaria del tema mítico sugerido por cada título, desde su aparición en la Épica o los poemas del Ciclo, pasando por la lírica y la historiografía. Este momento revela la extremada importancia del material dramático, ya que tanto los dramaturgos griegos (trágicos y cómicos), contemporáneos y posteriores, como los tragediógrafos latinos recurrieron a los mismos asuntos míticos y con frecuencia introdujeron en sus tragedias versiones diferentes sobre un sinfín de aspectos relacionados con mitos diversos.

Pues bien, después de haber estudiado el mito, podemos comprobar que alguno de los fragmentos pertenecientes al apartado de los *Incertarum* adquiere sentido, si se adscribe a la hipotética trama argumental de un título conservado. En estos casos hemos procurado ser muy cautos y, por lo general, tales especulaciones las hemos limitado a los "Comentarios" que hemos añadido a ese tipo de fragmentos. La existencia de otros materiales no dramáticos (artes plásticas, mitógrafos) nos ha permitido sugerir, con bastante verosimilitud, la pertenencia de algunos de estos fragmentos a tragedias o dramas satíricos concretos (así por ejemplo el *F* 14 y el *F* 21 de Frínico a las tragedias *Las Danaides* y *Las mujeres de Pleurón* respectivamente). En algunos casos hemos sugerido incluso un posible argumento o un título, no transmitido por las fuentes, como el *F* 13 de Frínico (que provendría de un *Troilo)* y el *F* 3 de Prátinas (de un hipotético drama satírico sobre Marsias).

Una vez examinados los materiales dramáticos y las fuentes mitográficas, pasaríamos al estudio iconográfico del mito. Las artes plásticas pueden aportar una valiosa información sobre diversos estadios del desarrollo de una leyenda mítica, ausente, por diversas circunstancias, de las fuentes literarias. Los testimonios que aporta la iconografía pueden ser decisivos, para reforzar, por ejemplo, la hipótesis de que un título en concreto tuviera un tratamiento satírico, como suponemos para la *Atalanta* de Aristias[107]. En efecto, cuando un monumento artístico (por lo general una pieza vascular) que recoge una escena figurativa de un mito coincide cronológicamente con la actividad de un poeta trágico, que tocó el mismo mito, hay que plantearse la posibilidad de que el artista haya recibido el influjo de la versión dramática (o al contrario). Y, aunque los materiales arqueológicos sean más distantes en el espacio y en el tiempo, tampoco podemos descartar la posibilidad, por remota que sea, de que ejerciera un influjo sobre el artista. Hay que tener presente que, al igual que podían hacerse reposiciones dramáticas en teatros lejos de Atenas (así pudo suceder con la *Medea*

[106] Para los posibles títulos dramáticos y su problemática vid. infra: III. 3. d.
[107] V. Capítulo octavo, s. v.

de Neofrón[108]), los artistas plásticos también podían hacer copias de originales atenienses[109]. Pero, de estas cuestiones y de muchas otras, hablaremos después en el Apartado dedicado a las artes plásticas y su problemática[110].

Al llegar a este punto, pasaríamos al momento más delicado y difícil de nuestra labor: la reconstrucción de las piezas dramáticas. Delicado, porque muchas de nuestras conclusiones se apoyan en hipótesis que poseen diferentes grados de certeza; y difícil, porque la falta de materiales (o su deterioro) limita y complica la capacidad de reconstrucción y no siempre proporcionan una claridad meridiana. Así pues, en mis sugerencias de reconstrucción de los títulos dramáticos los resultados dependen de una gama de posibilidades muy amplia y existen **grados de verosimilitud muy dispares**, que podrían clasificarse en tres grandes grupos: las sugerencias que poseen una **certeza evidente**; las que son **bastante verosímiles**; y un tercer grupo constituido por **otras más aleatorias**.

Aclarado este punto, podemos definir distintos niveles de profundización:

1°. Descubrir, o al menos sugerir, el conflicto dramático, esto es, el problema en torno al cual el poeta desarrollaba la acción y que suele culminar en una escena de *agón*. Este objetivo es crucial, porque constituye la propia esencia de la Tragedia: las tensiones entre el mito y las formas de pensamiento cívicas, entre el plano humano y el divino, entre el incipiente pensamiento jurídico y la tradición religiosa[111]. Cuando el título de la tragedia alude a un personaje con un perfil mitográfico bien definido (así la sacrificada Alcestis, la criminal Medea o el impío Penteo), podemos llegar a bosquejar algunas líneas generales de la tensión subyacente en una determinada tragedia, pero, en algunos casos, como en la tragedia de Tespis[112] *Juegos en honor de Pelias o Forbante*, la cuestión resulta más complicada.

2°. Reconstrucción del argumento general. Para conseguir este objetivo, es imprescindible barajar las distintas fuentes mitográficas. Un claro ejemplo es la fábula de Higino sobre Álope, a la que hemos recurrido para trazar el argumento de la tragedia homónima de Quérilo[113]. Si la participación de un héroe es muy amplia en la tradición mítica y no se conservan fragmentos, determinar el argumento de una pieza puede resultar muy difícil.

---

[108] V. Capítulo decimotercero, s. v.

[109] Véase, por ejemplo, la cratera del 350 a. C., inspirada tal vez en un monumento original que conmemoraba la representación del drama histórico *Los persas* o *Los Justos* o *Los compañeros de Consejo*, llevado a escena más de un siglo antes: cf. Capítulo tercero, s. v.

[110] Vid. III. 5.

[111] Para una exposición estructural del teatro, como expresión de la moralidad social sobre las normas éticas y religiosas: VICKERS, 1973, p. 252-253.

[112] Cf. Capítulo primero, s. v.

[113] Cf. Capítulo segundo, s. v.

3°. Personajes que intervenían en la pieza dramática. La limitación a uno y luego a dos y tres actores, restringía también el número de *dramatis personae* que podían salir a escena en el teatro griego antiguo. A menudo intuimos cuál era el protagonista a partir del propio título. También es posible que la fuente de un fragmento de transmisión indirecta haga expresa mención del personaje que pronunciaba el texto citado, e incluso a quién dirigía éste sus palabras. Por su parte, las artes plásticas, especialmente la cerámica, presentan figuras con inscripción alusiva, hecho que nos permitiría asumir la intervención de un personaje concreto en la representación dramática que sirviera de inspiración. Ahora bien, el artista plástico también podía incluir a los personajes "mudos" (o figurantes) y a otros relacionados con el mito, que no salían a escena.

4°. Composición del coro. El coro suele estar compuesto por habitantes del lugar donde suceden los hechos (ancianos, mujeres, soldados, centinelas) o del lugar de origen del protagonista (compañeros de actividad, muchachas, esclavas, suplicantes)[114], dado que interviene en la acción, en calidad de representante de la colectividad, como defensor o detractor del héroe o heroína protagonista. Por lo general, los títulos en plural aluden al coro de la tragedia, pero con algunos títulos debemos actuar con cautela: así sucede con las *Keres* de Aristias, seguramente un drama satírico (cuyo coro estaba siempre compuesto por sátiros). A veces contamos con títulos dobles, que pueden aludir al protagonista y al coro (por ejemplo, *Anteo o Los libios* de Frínico); o a un coro secundario (así en *Dimenas o Mujeres de Carias* de Prátinas), aunque también pudo haber dos coros en tragedias con título simple (como *Las fenicias* de Frínico).

5°. Línea argumental. Un mito puede haber cambiado sus derroteros argumentales justo a partir de la época de actividad de un poeta trágico, y ello apuntaría a su influjo. Cuando se trata de un mito sobre el que existen tradiciones muy diversas, el empleo del los fragmentos (a veces basta una sola palabra), combinado con el material iconográfico, nos permite elaborar hipótesis bastante verosímiles sobre la línea argumental seguida por el poeta.

6°. Posible estructura: descubrir en una tragedia perdida desde la existencia o no del Prólogo, hasta su pertenencia a una trilogía ligada (o incluso a una dilogía).

7°. Otros aspectos teatrales (escenografía, máscaras, vestuario, *atrezzo)*, cuya interpretación nos permite obtener una noción más exacta de los elementos "visuales" de la Tragedia.

---

[114] También podía estar compuesto por divinidades múltiples: Oceánides en *Prometeo encadenado* o el coro de las *Euménides* de Esquilo.

III. MATERIALES EMPLEADOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE LA TRAGEDIA FRAGMENTARIA

III. 1. FRAGMENTOS PAPIRÁCEOS: PROBLEMÁTICA

Podemos encontrar tres tipos distintos de textos dramáticos en papiros: a) trozos de tragedias; b) fragmentos de transmisión indirecta; y c) vestigios de didascalias.

Un ejemplo del primer tipo nos lo ofrece un papiro del s. III a. C. con trozos de una *Medea*, que algunos atribuyen a Neofrón[115]. Del segundo tipo, podemos mencionar un papiro de Oxirrinco del s. II d. C., con comentarios de Amonio el Gramático al libro XXI de la *Ilíada*, donde cita unos versos de *Las fenicias* de Frínico[116]. Y del tercer tipo, existe un papiro de Oxirrinco del s. II d. C. con un par de didascalias[117] que nos informan de sendas victorias de Esquilo: en el 467 a. C. y en otro concurso del 465-459 a. C., en el que venció a Sófocles y a Mesato[118].

Pero los fragmentos papiráceos también presentan problemas importantes. Con frecuencia no indican el nombre del autor del fragmento dramático (como sucede en el papiro de la *Medea* citado antes). Y otras veces tampoco somos capaces de identificar la obra: así ocurre con un papiro del s. II a. C., hallado en Menfis, y atribuido a la *Dialéctica* de Crisipo, donde se cita un verso de Tespis[119], pero no se especifica a qué tragedia pertenecía.

Algunos papiros han llegado muy deteriorados hasta nuestros días y resulta muy difícil su legibilidad, de manera que debemos recurrir a los suplementos propuestos por los especialistas para completar las partes lacunosas. Nuestra dependencia de los suplementos puede apreciarse en un fragmento de Aristarco[120], procedente de un papiro del siglo III a. C.: contiene un epigrama en el que su autor parangonaba la figura del Aquiles homérico con el de la tragedia *Aquiles* de Aristarco.

Aunque el número de aciertos de los suplementos, cuando se tiene la oportunidad de contrastarlos con la publicación de un segundo papiro, suele ser muy reducido, el estudioso de la Tragedia griega perdida debe contar hasta con los más insignificantes fragmentos (formados por pocas palabras o incluso letras sueltas), y estudiarlos a fondo, ya que podría encontrar alguna coincidencia con otros fragmentos de transmisión indirecta.

---

[115] V. Capítulo decimotercero.
[116] Cf. Capítulo tercero: *F* 10 a?: El comentario de Amonio evidencia la utilidad del material papiráceo.
[117] Sobre las didascalias papiráceas: vid. infra: III. 3. b.
[118] Cf. Capítulo noveno: T 2.
[119] V. infra: III. 2. b. iii.
[120] V. Capítulo duodécimo: *F* 1a.

III. 2. FRAGMENTOS DE TRANSMISIÓN INDIRECTA

III. 2. a. La fuente

Denominamos "fuente" literaria a aquel autor (u obra)[121], que por motivos de muy diversa índole (información, demostración, inspiración, etc.) nos proporciona un testimonio fragmentario de la producción dramática de un poeta trágico.

Las fuentes pueden ser clasificadas en dos tipos, según su contenido: *Testimonia* y *Fragmenta*. Dentro de los *Testimonia* se incluye la información transmitida por los autores antiguos sobre la vida y la actividad dramática de los poetas trágicos. En los *Fragmenta*, por su parte, se recogen los restos literarios de las obras originales de esos poetas. En ellos la fuente se compone de dos partes bien diferenciadas: 1ª) las palabras del autor antiguo que cita el texto dramático; 2ª) el texto dramático propiamente dicho del poeta trágico citado por ese autor. A menudo, la información aportada por la fuente (que puede preceder y/o proseguir al texto dramático del poeta citado) resulta trascendental para la reconstrucción de una tragedia, al incluir datos sobre la naturaleza de la obra a la que pertenece el fragmento, cuestiones escénicas, etc.

Los *Fragmenta* pueden ser divididos, con relación a su contenido, en dos tipos: 1) "textuales", cuando se citan literalmente las palabras originales de una obra del poeta[122]; 2) "no textuales", cuando se cita, se parafrasea o se alude a un pasaje de manera aproximada[123].

Ambos tipos (textuales o no) pueden, a su vez, ser subdivididos de la siguiente manera: a) *Fragmenta* con indicación de obra; b) Sin indicación de obra: incluidos en el apartado de los *Incertarum Fabularum Fragmenta.*

Antes de hacer una exposición de las fuentes literarias manejadas en el presente trabajo, nos gustaría hacer una última y más compleja clasificación entre aquellas fuentes que pudieron tomar sus citas "directamente" del texto original y las que acudirían a florilegios o antologías.

En general podemos admitir que, antes de la era cristiana, los autores tomarían su citas (o sus parodias en el caso de la Comedia) de los propios textos. Esta afirmación será más plausible, cuanto más nos acerquemos al s. V a. C. Si echamos un vistazo al *Índice de Fuentes*, podemos constatar rápidamente que este tipo de citas (menos numerosas que las estrictamente indirectas), son más escasas aún respecto a los trágicos menores. En el caso de los *Testimonia,* el porcentaje resulta algo mayor (gracias a las anécdotas que hallamos en las comedias de Aristófanes), pero, con relación a los *Fragmenta*, probablemente sólo

[121] En el Apartado III. 3 (Otros materiales dramáticos), incluimos documentos como las didascalias, que también citamos al final del volumen en el Índice de fuentes.

[122] Cf. infra Apartado III. 2. b.

[123] Cf. infra Apartado III. 2. c.

podemos mencionar la parodia de una pasaje de Frínico, procedente de un pasaje de las *Aves* de Aristófanes[124].

Hay que tener en cuenta que nuestro estudio se centra sólo en los trece primeros poetas del s. V a. C.; y que algunos desarrollaron su actividad a finales del s. VI a. C., por lo que sus tragedias pudieron ser consideradas ya algo "anticuadas" en el propio siglo V a. C. A mediados de este siglo nace el comercio librero y la cultura oral comienza a ser sustituida por la escrita, y así la mayoría de esas primeras obras no debieron ser transcritas. A esa pérdida inicial se sumarían los conocidos avatares de la transmisión de los textos clásicos, tales como los cánones en época alejandrina, causantes de la pérdida casi definitiva de los autores menores[125].

Cuanto más nos alejemos del cambio de era, es menos probable que los autores hayan manejado las obras completas. Podemos asegurar que, con la llegada de la época cristiana, los autores no contaban ya con las obras de los trágicos que pretendían citar y recurrían a resúmenes. A este grupo pertenecería la práctica totalidad de nuestras fuentes, que integran léxicos, antologías, comentarios, gramáticas, recopilaciones de proverbios, etc.

La mayoría de nuestros *Fragmenta* proceden de los lexicógrafos. Algunos fragmentos se han conservado en la obra anónima del llamado "Antiaticista", de finales del siglo II d. C., donde se demostraba el empleo de vocablos desechados por los aticistas en autores áticos. El lexicógrafo Julio Pólux de Náucratis (s. II d. C.) constituye un caso especial, porque las entradas de su *Onomasticon* (del que sólo conservamos un epítome de Aretas del 900 d. C.), con léxico aticista, están organizadas por orden temático (no alfabético) y ofrecen importantes noticias sobre el teatro antiguo. Hesiquio de Alejandría compuso un léxico hacia el s. V-VI d. C., del que sólo conservamos un resumen en un manuscrito del s. XV.

En el s. IX, el erudito bizantino y patriarca Focio redactó un *Léxico*, cuya fuente principal fue el *Coislinianus* 347, manuscrito del s. IX con varios léxicos antiguos recogidos de forma abreviada. De este glosario hasta hace poco sólo conservábamos el *Codex Galeanus*[126] de Cambridge. A finales del siglo XIX apareció en Atenas un manuscrito del s. XV-XVI con unos fragmentos del *Léxico*, editados por Frederich y Wentzes. Y en 1901 apareció en Berlín un manuscrito del s. XIII que contiene el principio del *Léxico*, editado por Reitzenstein en 1907. Finalmente, en 1959 se halló en Zavorda (Macedonia) un manuscrito del s. XIII-XIV con el texto completo del glosario de Focio[127].

---

[124] Cf. Capítulo primero: *F* 19. De este tipo de material hablaremos más tarde, cuando analicemos los fragmentos no textuales.

[125] Las obras que perduraron no debieron resistir el paso del rollo de papiro al códice de pergamino, hacia el s. II d. C., lo que provocó que, desde entonces sólo pervivieran algunos fragmentos escogidos en florilegios.

[126] Editado por Naber en 1864-1865, aunque ya lo había dado a conocer Hermann en 1808 y Porson en 1822.

[127] Theodoridis publicó entre 1982 y 1998 los dos primeros volúmenes (de α-δ y de ε-μ).

Un importante lugar ocupa aquí el diccionario enciclopédico conocido como *Suda* (compilado hacia el s. X), basado en Diogeniano o Harpocración. Las biografías de la *Suda* (procedentes de Hesiquio de Mileto[128]) interesan porque contienen valiosas informaciones sobre el léxico de muchos autores, datos biográficos, obras perdidas, número de victorias, innovaciones, etc. También son de época bizantina unos léxicos anónimos: el *Etymologicum Genuinum* (s. IX) y el *Etymologicum Magnum* (ss. XII-XIII). El léxico atribuido a Zonaras, muy empleado por los bizantinos es, en realidad, una compilación realizada entre el 1204-1253.

Entre las antologías, debemos mencionar la recopilación de máximas sentenciosas elaborada por Estobeo hacia el s. V d. C. Su *Florilegio* (o *Extractos, preceptos, consejos*), dedicado a su hijo Septimio, contiene citas de innumerables autores, entre ellos, Neofrón[129].

En cuanto a los comentaristas, destacan Amonio de Alejandría, interesado en Homero hacia el s. II d. C.; Mario Servio Honorato (s. IV d. C), famoso por sus comentarios[130] gramaticales, estilísticos y retóricos a Virgilio, incluye interesantes cuestiones de *realia*; y Eustacio de Constantinopla, que se ocupa de cuestiones lingüísticas, mitológicas, históricas y geográficas en sus comentarios a Homero.

También los gramáticos resultan fuentes muy valiosas: Hefestión de Alejandría (s. II d. C.) se interesó por la métrica, citando algunos ejemplos de la Tragedia para su trabajo Περὶ μέτρων (que abarcaba cuarenta y ocho libros, y que acabó reducido a un ἐγχειρίδιον "*Manual*"). Elio Herodiano de Alejandría mostró interés por la prosodia y recopiló en la época de Marco Aurelio ejemplos de diferentes poetas en un tratado sobre la acentuación griega en veintiún libros. Sexto Pompeyo Festo resumió en el s. II d. C. la obra *De significatu verborum* de Verrio Flaco. Otras fuentes son Mario Plocio, gramático de finales del s. III d. C., Gayo Mario Victorino, autor de una *Ars grammatica* en el s. IV d. C., y Prisciano de Cesarea de Mauritania (s. V-VI d. C.), que se ocupó de las sintaxis latina en sus libros XVII-XVIII.

La paremiografía comenzó con las Παροιμίαι (*Proverbios*) de Aristóteles, aunque nuestro *Corpus* de paremiógrafos se remonta a la obra de Zenobio y la de Diogeniano de Heraclea. Este último hizo en época de Adriano una recopilación de proverbios populares, de la que surgieron colecciones como la de Apostolio en el s. XV.

Otras fuentes son Claudio Eliano, que recopiló anécdotas, noticias y sentencias en

---

[128] Sobre el epítome de Hesiquio: cf. WEST, 1989, 252.

[129] Cf. Capítulo decimotercero: *F* 3.

[130] Los escolios anónimos de los márgenes fueron publicados por Petrus Daniel en su edición de Servio de 1600. En ellos tal vez se oculte el comentario perdido de Donato a Virgilio.

Varia historia y *Sobre la naturaleza de los animales*; Ateneo, Plutarco, Pausanias, o Clemente de Alejandría (s. II), autor de la obra *Stromateis* (*"Miscelánea"*).

El problema más grave que plantean las fuentes son las desviaciones textuales que fueron surgiendo a lo largo del proceso de transmisión, y que dieron lugar a corrupciones en el texto original. Muchas de esas corrupciones han sido corregidas gracias a sagaces conjeturas de algunos filólogos. Pero la Tragedia fragmentaria ha sido campo abonado para la proliferación de dichas conjeturas, hasta tal punto de que a veces se han encontrado errores allí donde no existen. En la actualidad, la tendencia debe ir encaminada, no a proponer nuevas conjeturas, sino a elegir la más verosímil, tras estudiar los fragmentos de un modo riguroso. Un ejemplo muy ilustrativo podrá verse en el Capítulo cuarto: el fragmento[131] más famoso de Prátinas, citado por Ateneo, presenta una corrupción (θῦπα) en uno de los versos. El texto fue corregido ya a mediados del s. XIX por Emperius. Aunque su conjetura (θ' ὑπαί) encaja perfectamente con el sentido del fragmento, sin embargo ha sido ignorada y los editores de Ateneo prefieren otras soluciones más atractivas, pero que imprimen un sentido forzado al texto, lo que ha provocado que hayan sido propuestas otras nuevas.

Un problema relacionado con las fuentes puede surgir a causa de la falta de rigor, arbitrariedad o incluso intencionalidad de la información que acompaña al texto citado. Clemente de Alejandría tiene una evidente intención moralista, cuando transmite el fragmento 5 de Tespis (una plegaria a Pan) y añade estas palabras (no incluidas por Snell): "El poeta alude enigmáticamente, pienso, al primer alimento (como la leche) del alma, a partir de las veinticuatro letras del alfabeto, tras el cual viene el alimento sólido, la leche ya cuajada; por último, alude al ardiente vino del *Logos* con "sangre de la vid"; explica la *eufrosyne* que resulta de la educación. *"Drops"* es el *Logos* emprendedor, el cual, enardeciendo e iluminando al hombre, lo lleva de la primera Catequesis al crecimiento viril, a "la plenitud de la edad adulta". La utilización del texto original está, por consiguiente, en función de su ideal cristiano de γνῶσις.

Sería de mucha ayuda para el restaurador de tragedias disponer de estudios científicos acerca del grado de rigor con el que algunas fuentes, por ejemplo Estobeo, transmiten sus citas de la Tragedia fragmentaria, puesto que, fuera de su contexto argumental, pudieron dar lugar a falsas interpretaciones.

Además, hay que tener muy en cuenta que los fragmentos dramáticos eran pronunciados por una considerable variedad de personajes, por lo que debemos de actuar con cautela, y no atribuir, de manera precipitada, a la ideología del poeta los pensamientos expresados en dichos fragmentos.

---

[131] Vid. *F* 3, 20.

Finalmente, debemos mencionar que el propio carácter de alguna de estas fuentes puede restringir su utilidad. Así sucede, por ejemplo, con el *Banquete de los eruditos* de Ateneo de Náucratis (s. II-III d. C.), obra en la que veintitrés sabios conversan en varias cenas sobre una amplia variedad de temas, aunque normalmente suelen centrarse en anécdotas o aspectos intrascendentes.

III. 2. b. El texto dramático propiamente dicho

Dentro de los posibles *Fragmenta*, los restos literarios de las palabras originales de un autor dramático, conservados por transmisión indirecta, resulta uno de los materiales más abundantes, decisivo en muchas ocasiones para la reconstrucción de una pieza. En este trabajo predominan los *Fragmenta* que constan de un verso o más y los *Fragmenta* que nos transmiten una sola palabra. Menos frecuentes son aquellos que contienen varias palabras extraídas de un verso. A continuación expondremos y analizaremos este material por el siguiente orden: fragmentos de una sola palabra, fragmentos de varias palabras, fragmentos de un verso y fragmentos de más de un verso.

III. 2. b. i. Fragmentos de una sola palabra

A este tipo pertenecen los siguientes fragmentos de Snell:

- Frínico: *F* 1a, 4, 7, 12, 16c?, 21a?, 22, 23, 24
- Prátinas: *F* 1
- Aristias: *F* 7
- Aristarco: *F* 5, 6?

En su mayoría han sido transmitidos por lexicógrafos (Hesiquio, Focio, Antiaticista, Zonaras, *Etymologicum Magnum*, *Etymologicum Genuinum)*, los escolios[132] y Ateneo. En el caso de Frínico (del que conservamos el número de fragmentos más extenso), las fuentes predominantes son Hesiquio, Antiaticista y Focio.

Si la fuente facilita el título de la tragedia, como mínimo, es posible intuir una determinada situación transcurrida en algún momento de la obra. Ahora bien, no se puede dar este paso sin hacer un exhaustivo análisis del mito abarcado por la pieza con todas sus variantes[133].

En algún caso, apoyándonos en la iconografía y la tradición mítica, gracias a la palabra del fragmento y la información de la fuente, podemos establecer una hipótesis acerca de la línea

[132] Los fragmentos procedentes de escolios recibirán un estudio aparte en el Apartado III.3.c.
[133] Así, en el *F* 1a de *Los Egipcios* de Frínico, ἰαίνεται podría indicar la cólera del rey Egipto.

argumental que pudo elegir el poeta, como sucede con el *F* 7 del *Tántalo* de Frínico, que podría apuntar al banquete en el que Tántalo cometió el crimen contra Pélope.

Las posibles conjeturas adquieren incluso un grado mayor de verosimilitud, cuando pueden apoyarse en otros materiales, por ejemplo la Comedia. Eso sucede con el *F* 4 de Las *Danaides* de Frínico, cuya glosa podría aludir al banquete nupcial de las heroínas[134].

La principal dificultad planteada por este material deriva de su propia naturaleza, esto es, su escaso contenido, dado que los lexicógrafos sólo pretendían aclarar determinados vocablos o atestiguar su uso en el dialecto ático o la Tragedia. El *F* 1 de Prátinas, transmitido por Ateneo, pertenecía a la tragedia *Dimenas o Mujeres de Carias*, pero es tan escuálido que no permite esbozar ningún tipo de hipótesis.

Otra dificultad que plantea este tipo de fragmentos se produce cuando la fuente no especifica con claridad a qué poeta trágico pertenece la cita. Así sucede en varias ocasiones con Frínico, aunque la mención de la pieza dramática a la que pertenece el fragmento impide su confusión con otros autores homónimos. En otros casos, la omisión del nombre de la pieza dramática complica la cuestión, y de esta manera algunos fragmentos han sido asignados también al poeta cómico Frínico (*F* 16c?, 22 y 24) o al lexicógrafo aticista homónimo (*F* 21a?). A veces ocurre que un fragmento lo cita otro lexicógrafo posterior que suprime parte de la información. Así puede comprobarse en el *F* 12 de Frínico (citado por Antiaticista), del que Focio y el *Etymologicum Magnum* suprimen el nombre de *Las fenicias*, tragedia a la que pertenecía el fragmento, mientras que el *Etymologicum Genuinum* no menciona el nombre del poeta.

Cuando la fuente no menciona el título al que pertenecía un fragmento determinado (un hecho bastante frecuente, como se aprecia en los dos fragmentos de Aristarco y el de Aristias), éste se incluye entre los *Incerta*, y, aunque resulta extremadamente difícil descubrir a qué pieza pertenecían, algunos son muy provechosos, si podemos asignarlos a uno de los títulos transmitidos.

Por lo general, los fragmentos que contienen una sola palabra son materiales muy confusos: no sólo se prestan a infinitas interpretaciones, sino que podrían haber formado parte de alusiones que no tenían que ver directamente con la acción dramática. Además, existe la posibilidad de que se trate de glosas corruptas[135].

III. 2. b. ii. Fragmentos de varias palabras

En este estudio comprende un material menos numeroso, pero de mayor rendimiento que el anterior:

---

[134] Esta hipótesis puede apoyarse afortunadamente en varios fragmentos de *Las Danaides* de Aristófanes, que también menciona diversos alimentos típicos de las bodas.

[135] Tal como ocurre con el fragmento 23 de Frínico, o el 7 de Aristias, transmitidos por Hesiquio.

– Quérilo: *F* 2, 3
– Frínico: *F* 16, 16b?
– Aristias: *F* 1*, 2*

Con relación a las fuentes, además de Hesiquio o Focio, hay que añadir dos eruditos del s. II d. C.: Herodiano y Pólux. El análisis de estos fragmentos a veces nos permite apreciar si el metro empleado era o no el trímetro yámbico[136]. Ésta es una observación substancial, porque nos indica si el fragmento se insertaba en una parte cantada, o, si por el contrario, era recitada. El ritmo trocaico del fragmento 1* del *Anteo* de Aristias indicaría que pertenecía a un pasaje lírico en el que el protagonista presumía de ser hijo de Posidón. Y en aquellos casos en que sólo faltan unas sílabas para completar el verso, como ocurre en el *F* 2 de Quérilo, donde hallamos los restos de un trímetro yámbico, resulta plausible su restauración.

Las escasas cuatro palabras (cuyo ritmo no puede ser yámbico ni trocaico) conservadas del *F* 2* de la *Atalanta* de Aristias, resultan indicativas del conflicto dramático planteado en esta pieza, porque con ellas se alude al telar, una de las actividades asociadas a las mujeres, en contraste con la protagonista del mito, que simboliza el absoluto desprecio del rol femenino.

Otros fragmentos, no obstante, pueden encajar con algún episodio mítico concreto, tras analizar el argumento general de una tragedia, como puede comprobarse con los fragmentos 2 y 3 de Quérilo, que encajarían bien dentro de la tragedia *Álope*, el único título conocido de este poeta.

Por otro lado, este tipo de fragmentos presenta también problemas de autoría: los fragmentos 2 y 3 de Quérilo son asignados por algunos eruditos al poeta épico Quérilo de Samos; así como el fragmento 16b de Frínico al lexicógrafo homónimo.

Finalmente, salvo los fragmentos 1* y 2* de Aristias, todos estos fragmentos pertenecen al grupo de los *Incerta*.

III. 2. b. iii. Fragmentos de un verso

La mayoría de estos fragmentos proceden de partes recitadas o dialogadas de tragedias, en las que se empleaba el trímetro yámbico[137]. Veámoslo por autores:

– Tespis: *F* [1c], [2]
– Frínico: *F* 8, 10*, 11, 13*, 16a, 20, 21
– Prátinas: *F* 4*

[136] En caso negativo, hemos añadido aquí un asterisco.
[137] Los fragmentos líricos llevan un asterisco.

- Aristias: *F* 4, 5, 6
- Aristarco: *F* 3, 4

Con relación a las fuentes, los lexicógrafos siguen aportando materiales, aunque en menor medida que los explicados en apartados anteriores. Un tercio de las citas procede de Ateneo, fuente que, en estos casos, no facilita el título de la pieza, salvo en el *F* 11 de *Las fenicias*. También contamos con fragmentos de este tipo transmitidos por Estobeo, Prisciano, Apostolio, y otros citados en ὑποθέσεις[138] y escolios[139].

El rendimiento de este material puede ser muy dispar y depende del contenido del verso o de que la fortuna nos haya legado otro tipo de materiales con los que puedan ponerse en relación.

El *F* 11 de *Las fenicias* de Frínico ha servido para defender la hipótesis de que esta tragedia poseía un coro secundario, lo que habría originado el título alternativo de *Los persas*. Con el resto de los fragmentos de este tipo atribuidos a Frínico, al pertenecer a los *Incerta*, apenas podemos hacer otra cosa que especular sobre la tragedia a la que podían haber pertenecido. Así, por ejemplo, Ateneo menciona que las bellas palabras del *F* 13* de Frínico iban dirigidas a Troilo, por consiguiente, tal vez ese verso perteneciera a una parte lírica de una tragedia que llevaba el nombre del príncipe troyano o que abordaba su destino[140]. El contenido del *F* 21 ("¡oh tú, el más amado de los hombres, no vengas para despreciarme!") encajaría bien en un parlamento de Meleagro, presunto personaje de *Las mujeres de Pleurón*. A esta misma tragedia quizás perteneciera también el *F* 20 de los *Incerta*[141]: "yo, por mi parte, pues me odia, me apartaré de su vista"[142].

Cuando podemos definir el tratamiento trágico o satírico (a partir del contenido del fragmento), resulta un material de gran utilidad: así, por ejemplo, la alusión a la palestra en el *F* 5 del *Orfeo* de Aristias nos indicaría que se trataba de una pieza satírica, hipótesis avalada por la iconografía.

En otros casos, debemos limitarnos a conjeturar el tipo de escena: el fragmento 16a de

---

[138] Vid. infra: III. 3. a.

[139] Vid. infra: III. 3. c.

[140] Lamentablemente, no se conserva ningún testimonio sobre la composición de una tragedia con tal título y la iconografía tampoco nos permite ir más allá.

[141] De otros *Incerta* también es posible establecer algunas hipótesis: el *F* 4*de Prátinas es un endecasílabo alcaico, que podría haber pertenecido a las *Dimenas o Mujeres de Carias*; el contenido del *F* 6 de Aristias encajaría bien en el *Orfeo* (pero también en *El Cíclope* e incluso en las *Keres)*; y el fragmento 4 de Aristarco podría ser asignado a una tragedia sobre la muerte de Tersites, porque sabemos que Queremón, un poeta trágico del s. IV a. C., autor de un *Aquiles, asesino de Tersites,* copió de manera casi idéntica ese verso.

[142] Palabras que nos permiten sugerir una escena en la que Meleagro, ante la cólera de su madre, decidiría regresar a la batalla. Sin embargo, tanto el *F* 20 como el *F* 21 podrían pertenecer al poeta cómico homónimo, porque la fuente no dice expresamente que se trate del trágico.

Frínico ("mensajero de bienes antes que de males") pertenecería a una *resis* de mensajero; y el *F* 4 del drama satírico *El Cíclope* de Aristias, que se convirtió en un proverbio, provendría de una escena en la que se ofrecía vino a Polifemo.

La utilidad de este material abarca otros aspectos escénicos: gracias al *F* [1c] del *Penteo* de Tespis, sabemos que en esa tragedia uno de los personajes llevaba la νεβρίς, una piel de cervato típica de las ménades.

Todos los fragmentos de Tespis presentan además problemas de autenticidad, porque se acusaba a Heraclides de haber falsificado sus tragedias. Desde luego, el *F* [2] encierra un pensamiento, cuyo contenido parece posterior a su época de actividad.

III. 2. b. iv. Fragmentos de más de un verso

El estudio de estos fragmentos resulta importante para nuestro trabajo por dos razones: 1ª) porque afecta a todos los autores mencionados abajo; y 2ª) porque en este capítulo encontramos muchos fragmentos procedentes de partes líricas de obras dramáticas[143]:

- Tespis: *F* [3], [4]*
- Frínico: *F* 2*, 5, 6*, 9*, 10 a?*, 14*
- Prátinas: *F* 3*, 5*, 6*
- Aristias: *F* 3
- Aristarco: *F* 1b, 2
- Neofrón: *F* 1, 2, 3

Con relación a nuestras fuentes, estos fragmentos son citados, principalmente, por Ateneo y Estobeo. También hay que mencionar a Hesiquio, Hefestión, Plutarco, Pausanias, Clemente de Alejandría, Tzetzes y los escolios[144].

El rendimiento de los fragmentos con más de un verso suele ser superior a los anteriormente citados, pero su extensión puede variar mucho, siendo el *F* 3* de Prátinas y el *F* 2 de la *Medea* de Neofrón los más extensos y los que nos han permitido extraer conclusiones más interesantes.

En los autores estudiados este tipo de material no presenta problemas para identificar al autor, pero sí el título al que pudieron pertenecer. Con todo, el porcentaje de fragmentos adscritos a un título concreto asciende casi a la mitad, lo que facilita nuestra labor.

Los dos tetrámetros jónicos catalécticos del *F* 14* de Frínico, seguramente aluden al asesinato de los Egipcios, a los que sus primas, las Danaides, les cortaron la cabeza. Per-

[143] Señalados con un asterisco.
[144] Para este tipo de *Fragmenta*: vid. infra III. 3. c.

tenecería, en consecuencia, a una de las dos tragedias que el poeta le dedicó al mito.

Además del título, en ocasiones es posible sugerir hipótesis verosímiles sobre la intervención de un personaje: la reflexión que emana del *F* [3] de Tespis sobre la superioridad de Zeus, apuntaría a la tragedia *Muchachos*[145].

El fragmento 3* de Prátinas (el más largo de todos los estudiados aquí), además de pertenecer a los *Incerta*, plantea otra dificultad: buena parte de la erudición no lo considera un fragmento dramático, sino lírico. En nuestra opinión, provendría de uno de los cantos corales de un drama satírico perdido, cuyo argumento general se centraría en el mito del descubrimiento, por parte de Marsias, del aulós inventado por Atenea. En otros casos, la dificultad deriva del hecho de que los *Incerta* no contienen información relevante para la reconstrucción, aunque su fuente los considerara interesantes por determinadas cuestiones[146]. El tono general del fragmento 3 de Aristias, perteneciente a las *Keres,* indica que la pieza recibió un tratamiento satírico, cuyo tema se centraría en un episodio del mito del descenso de Heracles al Hades (si tenemos en cuenta el material iconográfico).

El fragmento 6* de *Mujeres de Pleurón* de Frínico, probablemente cantado por el coro de mujeres, interesa no sólo por los hermosos e interesantes versos originales (primer ejemplo en Tragedia de un asclepiadeo mayor), sino también porque indica cuál era la línea argumental y el conflicto dramático planteado por el poeta. En este sentido, Pausanias, su fuente, aporta una preciosa información: "El relato del tizón, lo de que las Moiras se lo dieron a Altea y que Meleagro no iba a morir hasta que el tizón fuera consumido por el fuego, y que Altea lo quemó por completo por su ira, Frínico, hijo de Polifradmón, fue el primero que lo trató en el drama *Mujeres de Pleurón* (...). Sin embargo, parece que Frínico al menos no elaboró mucho el relato, como uno haría con una invención propia, sino que lo tocó sólo de paso, porque ya estaba propagado por todo el mundo griego")[147]. A esta misma tragedia pertenecía el *F* 5, transmitido por Tzetzes en uno de sus comentarios a la *Alejandra* de Licofrón. Son cuatro interesantes trímetros yámbicos que formaban parte, sin duda, de una *resis* en la que un mensajero rememoraba el tremendo poder de destrucción de un ejército enemigo.

Los cinco versos del fragmento 5 del *Tántalo* de Aristarco sugieren una línea argu-

---

[145] Y si se acepta nuestra reconstrucción, habría sido pronunciada por el rey Minos, hijo de Zeus. El pasaje quizás influyera en otro parecido del *Prometeo* de Esquilo.

[146] Así lo muestran un par de fragmentos de Prátinas citados por Ateneo: el *F* 5* (con ritmo trocaico), que toca el tema de la innovación poética; y el *F* 6* (con ritmo dáctilo-epítrito), procedente de dos pasajes diferentes de Ateneo, con cuestiones musicales. Igualmente sucede con el fragmento 2 de Aristarco sobre el poder del amor.

[147] La contradicción que surge en este contexto puede explicarse de dos formas diferentes: o Frínico se centraba en sucesos posteriores a la muerte de Meleagro o Pausanias no alude al tema del tizón en concreto, sino a toda la saga mítica.

mental del mito muy diferente de la que hemos propuesto para Frínico: Aristarco probablemente llevó a escena la versión en la que Tántalo divulgaba los secretos divinos.

Los dímetros anapésticos del *F* 2* de la *Alcestis* de Frínico corresponden a uno de los fragmentos más pequeños de este apartado (un verso y el comienzo de otro). Lo reducido de la cita y la ausencia de una indicación clara, por parte de Hesiquio, acerca del personaje al que se alude con esas palabras, dificulta bastante su interpretación. En cualquier caso, confirmaría que la escena del enfrentamiento entre Heracles y Tánato jugaba un papel memorable en la pieza de Frínico.

Ya dijimos antes que los fragmentos más largos nos permiten inferir conclusiones de todo tipo (métricas, lingüísticas o estilísticas, etc.) y de extraordinaria relevancia para nuestra investigación. Así, el *F* 2 de la de Neofrón, el segundo más largo de los aquí estudiados. Pertenece a una *Medea* (como el resto de sus fragmentos[148]), cuya valoración está condicionada por la opinión de la mitad de la crítica sobre la veracidad de los *Testimonia* que aseguran que Eurípides se inspiró en Neofrón -cuestión que hemos tratado con profundidad en el capítulo correspondiente-. El interés de este fragmento, donde Medea, en lucha consigo misma, ordena a sus hijos alejarse de su presencia, radica en su semejanza con determinados pasajes de la *Medea* de Eurípides[149].

Finalmente, habría que mencionar una vez más los problemas de autenticidad: podemos afirmar que los dímetros anapésticos del *F* [4]* de Tespis son una de las falsificaciones de Heraclides, porque en el verso 4 se incumple una rígida regla métrica de la Tragedia (la imposibilidad de cesura tras *biceps* monosilábico); y además, la fórmula escolar incluida en esa plegaria a Pan carece de sentido fuera del alfabeto milesio, que fue oficial en Atenas a partir del 403 a. C., es decir, mucho después de la época de Tespis.

III. 2. c. Fragmentos no textuales

Entre los fragmentos de transmisión indirecta, los fragmentos no textuales forman un grupo aparte. Corresponden a aquellas citas que recogen de manera aproximada palabras, pasajes, escenas o ideas de la obra original. En general, este tipo de material debe de manejarse con sumo cuidado, ya que, por su propia naturaleza, puede presentar inexactitudes, llevarnos a la confusión a causa de una excesiva condensación del contenido o inducirnos a falsas reconstrucciones. Debe, por consiguiente, subordinarse a otro tipo de fragmentos, como las citas textuales, o a otro tipo de materiales, como los papiros. Su problemática, por lo demás, suele coincidir con la de los fragmentos textuales, con rela-

[148] Para los fragmentos 1 y 3: vid. infra III. 3. c.
[149] Sobre todo los vv. 1056-1080, pero también los vv. 1028 y ss.; 1236, 1242, etc.

ción a los problemas de identificación de autor y de obra (*Incerta*). Pero su carácter secundario, frente a las citas textuales, está reflejado en la edición de Snell por medio de un cuerpo menor de letra.

Los fragmentos no textuales pueden ser subdivididos en tres tipos diferentes: paráfrasis, parodias y "*motivos rudimentarios*".

III. 2. c. i. Las paráfrasis

Con el nombre de "paráfrasis" aludimos a fragmentos en prosa, en los que sólo se pretende mencionar de pasada (esto es, "parafrasear") algún pasaje de una pieza dramática o aludir de manera informal a su trama argumental.

La procedencia de este tipo de fragmentos es diversa: unos se encuentran en escolios[150] y otros nos han sido transmitidos por Pausanias, Plutarco y Eliano.

Contamos con los siguientes fragmentos:

- Quérilo: *F* 1.
- Frínico: *F* 1, 3, 3a.
- Prátinas: *F* 7, 8, 9.
- Aristias: *F* 8.
- Aristarco: *F* 1.

La utilidad y el alcance de este material son muy diversos. Quérilo en su tragedia *Álope* decía, según Pausanias, lo siguiente (*F* 1): "Cerción y Triptólemo eran hermanos, nacidos de una hija de Anfictión, Raro era el padre de Triptólemo y Posidón el de Cerción". Plausiblemente, se trataba de una innovación en la tradición mítica, porque las fuentes hacían de Posidón el amante de Álope, la hija de Cerción, lo que excluye que el dios del mar también fuera padre de este último. En consecuencia, la variante mítica en la que Teseo (y no Posidón) se unía a Álope, engendrando al héroe epónimo Hipotoonte, se remontaría a Quérilo -que pudo introducir esa variante con la intención política de glorificar a Teseo, el héroe nacional de Atenas-. Este fragmento nos permite sugerir (además de la línea argumental) que Álope, Teseo y Cerción intervinieran en la acción como personajes de la tragedia.

Entre los escolios de Servio a la *Eneida* de Virgilio, conservamos un comentario anónimo (y por ello está en cursiva) de considerable trascendencia literaria. Por medio de la expresión "*alii dicunt*" se nos hace saber que Eurípides se inspiró en una escena de la *Alcestis* de Frínico (*"Phrynicho antiquo tragico mutuatum"*), en la que Tánato aparecía con una espada, para cortarle el cabello a Alcestis.

---

[150] Cf. III. 3. c.

La información de la fuente, combinada con la tradición mitográfica, puede dar alguna pista sobre el conflicto dramático que el poeta llevaba a escena: del *Asclepio* de Aristarco lo único que sabemos proviene de Eliano, que dice:"Aristarco de Tegea, el poeta trágico, padece una enfermedad; Asclepio le cura, y le exige ofrendas en acción de gracias por su salud. El poeta le dedica el drama homónimo. Los dioses, sin embargo, jamás pedirían una recompensa a cambio de salud, ni la aceptarían". Al margen de la verosimilitud de la anécdota acerca del motivo que empujó al dramaturgo a componer su obra, las últimas palabras de Eliano -"los dioses, sin embargo, jamás pedirían ni aceptarían una recompensa a cambio de salud"- sugieren que el conflicto dramático de este ámbito mítico, no explorado por ningún otro tragediógrafo, debía de estar centrado en la ὕβρις de Asclepio, cuya codicia, según relatan las fuentes mitográficas[151], le llevó a resucitar a los muertos con afán de lucro.

Todos los fragmentos de Prátinas aquí mencionados, procedentes del tratado *De musica*, atribuido a Pseudo-Plutarco, pertenecen a los *Incerta*. Además de la limitación que provoca la falta de título, su contenido, que se centra en cuestiones teóricas sobre música, no aporta datos interesantes para nuestra labor. El más interesante es el *F* 7, porque podría haber sido una referencia hecha por Prátinas en la misma obra a la que pertenecía el *F* 3, un drama satírico sobre la leyenda de Marsias (si se acepta nuestra hipótesis).

El *F* 8 de Aristias, transmitido por Eliano en su *Historia de los animales*, hace una descripción del argumento general del mito del asno sediento que cargaba con la droga de la juventud, que Zeus le entregó a los que delataron a Prometeo por haber robado el fuego. Pero, en este caso, a la ausencia del título se le suma el problema de la identificación del autor, porque Eliano califica a Aristias de "comediógrafo".

III. 2. c. ii. Las parodias de los poetas cómicos

Uno de los recursos más efectivos empleados por los comediógrafos griegos es la parodia de la Tragedia ática, esto es, la *paratragedia* o imitación burlesca de un pasaje dramático familiar para los espectadores. Consiste en la inclusión en boca de un personaje de uno o más versos trágicos en una situación en la que resulta ridículo.

Este tipo de fragmentos no textuales posee una gran valor, porque los poetas cómicos griegos desarrollaron su actividad en un tiempo cronológico cercano al de los trágicos que pretendían parodiar. Pero deben ser manejados con cuidado, porque tales parodias se conseguían deformando el texto original.

---

[151] Cf. PI., *P.* 3, 1 y ss.; PL, *R.* 408 C.

En este estudio no abundan las parodias de pasajes concretos. A continuación veremos un par de fragmentos de Frínico y otro de Aristarco.

En un pasaje de las *Aves* de Aristófanes conservamos una posible parodia de un pasaje lírico de Frínico (*F* 19). Tras invocar a la Musa de los bosques, se dice: "de allí, cual abeja, Frínico siempre libaba el fruto de sus inmortales melodías con una dulce oda". Y a ese mismo pasaje posiblemente pertenecieran unas palabras que Aristófanes parodia en un pasaje de *Ranas* (asignado por Snell a los *Testimonia* de Frínico[152]), cuando se dice: "Nada de eso. Yo las trasladé de lo bello a lo bello, para no ser visto *segando el mismo jardín sagrado de la Musas que Frínico*".

Entre los poetas que estudiamos en este trabajo, existe un caso concreto bastante peculiar, pues se trata de una parodia de un comediógrafo latino: en el prólogo de *El pequeño cartaginés* Plauto parodia el comienzo del *Aquiles de Aristarco* de Ennio (un título absolutamente elocuente sobre la fuente manejada). Esa parodia, por consiguiente, también podría haberse extendido, aunque de manera secundaria, al propio Aristarco (*F* 1a). Plauto dice: "me dan ganas de imitar el *Aquiles de Aristarco.* Por ello tomaré el comienzo de esta tragedia: *Sal, heraldo, y haz callar al pueblo*". Y, plausiblemente, también se remontarían al original griego los versos en que el heraldo ordena callar al pueblo: "*Guardad silencio, callad y prestadme atención:/ el general os ordena atender*".

Una vez más, las dificultades se centran en la identificación de la obra y de su autor. En un pasaje de *Avispas* (vv.1490-1492) Aristófanes pudo parodiar otro pasaje de Frínico (*F* [18]), como ya supuso Nauck: "*Se acurruca Frínico como un gallo (...) y estira sus piernas hasta el cielo*"[153]. En tal caso, se podría sugerir que un trímetro yámbico citado en varias ocasiones por Plutarco ("el gallo se agachó, cual esclavo, con el ala caída"), era un verso friniqueo original[154]. Pero Plutarco no atribuye ese verso a Frínico en ninguna de sus citas, por lo sería más conveniente incluirlo entre los *Adespota*[155]. Además, no hay que descartar que con las palabras "estira sus piernas hasta el cielo", Aristófanes parodiara la danza del actor llamado también Frínico o que parodiara a la vez al poeta y al actor -recordemos que los primeros poetas actuaban en sus propias obras[156]-.

III. 2. c. iii. Fragmentos con probables "*motivos rudimentarios*

Basándonos en la ya mencionada teoría de Zielinski, hemos adoptado la expresión "*motivos*

---

[152] Cf. Capítulo primero: T 10c.
[153] Snell, sin embargo, lo suprime de los *Incerta* y sólo lo incluye entre los *Testimonia* (T 10 f).
[154] Nauck lo incluyó, de hecho, como el *F* [17] de Frínico.
[155] Cf. *TrGF F* 408 a.
[156] Para la explicación del escoliasta: III. 3. c.

rudimentarios" para designar aquellos fragmentos procedentes de autores, que, hipotéticamente, pudieran haberse visto influidos por versiones de poetas trágicos precedentes.

Snell recoge este tipo de material en su edición con dos asteriscos, debido a que su adscripción a un poeta determinado se basa en conjeturas y no depende de las fuentes textuales.

En el presente trabajo solo hemos encontrado un ejemplo: el *F* 1c de la *Alcestis* de Frínico. Su atribución a Frínico se remonta a Wilamowitz, según el cual podría haber ecos de su *Alcestis* en sendos pasajes de las *Euménides* (vv. 723 y ss.) de Esquilo y de la *Alcestis* (vv.10 y ss.) de Eurípides. En ellos se dice que Apolo engaño a las Moiras, emborrachándolas con vino, para conseguir que Admeto se librara de la muerte (el asunto del vino nos induce a pensar en un drama satírico). Tanto en el reproche de las Euménides, como en el diálogo del prólogo entre Apolo y Tánato de la obra euripídea, habría que asumir que el público conocía una versión anterior, en la que las Moiras debieron haber tenido en esa tragedia un papel apreciable. Si tal versión era la de Frínico (en realidad la más antigua conocida sobre el tema), esos motivos jaraneros (con vino y una pavorosas y siniestras diosas borrachas) vendrían a demostrar que la *Alcestis* de Frínico era un drama satírico o que tenía un carácter "arcaico", muy similar al de los dramas satíricos, y, al mismo tiempo, justificaría el hecho de que Eurípides hubiera presentado su *Alcestis* en cuarto lugar, reservado normalmente al drama satírico.

III. 3. Otros materiales dramáticos

III. 3. a. Las ὑποθέσεις

Con el término ὑποθέσεις ("argumentos") designamos las introducciones a la lectura de bastantes tragedias y comedias griegas conservadas en papiros y manuscritos medievales. En sus orígenes, parece que eran empleadas por los círculos peripatéticos para explicar la base mítica sobre la que asentaba una pieza dramática.

Pfeiffer[157] menciona tres tipos de ὑποθέσεις:

1º. Dentro del primer tipo, contamos con unas cuantas atribuidas a Aristófanes de Bizancio (que realizó una edición hacia el 200 a. C.) y otras anónimas, pero con el mismo esquema formal. Tales introducciones, destinadas al lector erudito, pueden incluir los siguientes datos: el asunto y su tratamiento en otros dramaturgos; indicaciones sobre la escena, el coro y el recitador del prólogo; la fecha de representación; los otros títulos que completaban la trilogía; el nombre de los competidores; el resultado del concurso; el número que tenía la pieza en el registro cronológico de la producción del autor; y un juicio

[157] PFEIFFER, 1968, 346-352.

crítico. No es de extrañar que, con toda esa rica información, un mismo argumento aporte distintos materiales, pertenecientes tanto al ámbito de los *Fragmenta* como al de los *Testimonia.*

2°. Las ὑποθέσεις del segundo tipo son descripciones del contenido de las tragedias sin detalles de erudición y se han encontrado también en papiros y manuscritos. Dieron lugar a colecciones de resúmenes y estaban destinadas probablemente al comercio de libros. Con el paso del tiempo, muchas de estas ὑποθέσεις se trasladaron a su propio drama y quedaron colocadas al lado de las que derivaban de Aristófanes.

3°. El tercer tipo designa los prefacios que se conservan en muchos manuscritos realizados por los filólogos bizantinos para uso escolar.

En ὑποθέσεις a algunas tragedias de Esquilo y Eurípides encontramos información sobre los siguientes autores:

- Frínico: T 5 y *F* 8.
- Prátinas: T 2b y *F* 2.
- Aristias: T 1b.
- Polifrasmón: T 3b y *F* 1.
- Euforión: T 2.
- Neofrón: T 2.

En la primera ὑπόθεσις a la *Medea* de Eurípides encontramos un dato de tremenda trascendencia literaria sobre Neofrón (T 2): "El drama (*Medea*) parece haber sido tomado, tras haberlo adaptado, de Neofrón, como dice Dicearco en su *Vida de Grecia* y Aristóteles en sus *Memorias*". Y a continuación aparece un juicio crítico subjetivo sobre la tragedia de Eurípides: "Le reprochan no haber conservado fiel el carácter de Medea, sino hacerle caer en llanto, cuando tramaba su plan contra Jasón y su esposa". En la segunda ὑπόθεσις a la *Medea*, que se atribuye al gramático Aristófanes, contamos con información didascálica[158], en la que se dice que el concurso en que fue estrenada la obra de Eurípides resultó vencedor Euforión.

La extraordinaria importancia de este tipo de material queda demostrada también con la ὑπόθεσις a *Los persas* de Esquilo, donde no sólo proporciona información sobre la puesta en escena de *Las fenicias* de Frínico, el *atrezzo* empleado, o el influjo que este autor ejerció sobre Esquilo, sino que también alude a sus personajes -un eunuco recitaba el prólogo mientras preparaba los asientos de los ancianos del Consejo- y nos transmite

[158] Vid. infra: III. 3. b.

el primer verso del prólogo de esa tragedia (*F* 8): "Glauco en la obra dedicada a los argumentos de Esquilo afirma que *Los persas* fue una imitación de *Las fenicias* de Frínico. Cita también el comienzo de aquella tragedia: "Éstas son de los Persas, idos tiempo ha". A excepción de que aquí es un eunuco (que dispone asientos para los consejeros del Imperio) el que anuncia, al comienzo, la derrota de Jerjes".

En la segunda ὑπόθεσις a la *Alcestis* de Eurípides (del tipo de las atribuidas a Aristófanes de Bizancio), leemos lo siguiente: παρ' οὐδετέρωι κεῖται ἡ μυθοποιία ("el tema no es tratado por ningún otro trágico"). Sin embargo, conservamos varios fragmentos de la *Alcestis* de Frínico y sabemos que Sófocles compuso una *Alcestis (*o un *Admeto*). ¿Cómo justificar entonces lo que se afirma en esta ὑπόθεσις? No podemos saber si Aristófanes se refería únicamente a los tres poetas de la tríada central y no tuvo en cuenta la pieza de Sófocles (por tratar quizás un tema diferente a la tragedia de Eurípides); o si omitió la obra de Frínico porque era un drama satírico.

III. 3. b. Las didascalias

El término didascalia ("enseñanza"), procedente de la labor de "producción", desempeñada por los poetas dramáticos para con el coro y los actores, acabó designando en Grecia los registros oficiales de las representaciones dramáticas celebradas en las Dionisias y las Leneas[159]. Las didascalias se encuentran fundamentalmente en inscripciones sobre estelas de mármol y monumentos epigráficos, en papiros y en manuscritos -a los que llegaron a través de ὑποθέσεις o escolios-.

En los archivos del estado ateniense se conservaban los informes oficiales de las representaciones dramáticas y los ditirambos. Fueron recopilados por Aristóteles en tres libros a partir del 334 a. C.: *Sobre las tragedias*, *Victorias dionisíacas* y *Didascalias*. Los discípulos de Aristóteles y los eruditos alejandrinos, interesados también en la historia del drama ateniense, utilizaron sus compilaciones y compusieron colecciones de este tipo de documentos.

Las inscripciones atenienses suelen ir encabezadas con el nombre del arconte, dato que nos facilita la datación del concurso, pero puede variar bastante la información de una a otra.

El monumento didascálico al que Wilamowitz llamó *Fasti*[160], una gran inscripción que se hallaba en un edificio del siglo IV a. C. cercano al Ágora[161], consta de fragmentos de

[159] Los latinos aplican el término de "didascalia" a aquellos resúmenes que encabezan una obra para informar al lector sobre la representación.

[160] *IG* 2^2, 2318 (= *TrGF* DID A 1).

[161] Cf. Gould-Lewis ap. PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 101 y ss. Según Reisch, 1903, 394 y ss., la inscripción se hallaba en un edificio próximo al teatro (cf. GUARDUCCI, 1969, 2, 367 y ss.). Contra esta opinión: vid. las conclusiones de KIRCHNER, *IG* II^2, p. 659.

trece columnas (a las que precedían otras dos o tres). La primera comienza con un registro de los vencedores en los concursos ditirámbicos y dramáticos de las Dionisias desde el 473-472 a. C[162]. Es poco probable que los registros se remontaran hasta el 534 a. C., año en que representó Tespis por primera vez.

Muy diferente es otro monumento que apareció en la ladera sur de la Acrópolis, entre los restos arqueológicos de un edificio hexagonal erigido en el s. III a. C. En su epistilo apareció una inscripción didascálica[163] (basada quizás en las *Victorias dionisíacas* de Aristóteles) que incluye una lista de vencedores en las Dionisias y las Leneas.

Lo interesante en este caso es que los poetas aparecen por orden cronológico, con relación a su primera victoria, y además, a la derecha del nombre se añade el número de victorias. Gracias a que el año de la primera victoria de poetas como Esquilo o Sófocles nos es conocida por otros materiales, podemos llegar a tener una noción bastante aproximada del año de la primera victoria de los otros poetas que quedan entre ambos.

Evidentemente, este tipo de material aporta un buen número de *Testimonia*, cuya información suele ser relevante a la hora de centrar el periodo cronológico en que tuvo lugar la actividad dramática de un autor, confirmar los datos aportados por otros materiales, e incluso los triunfos que cosechó.

Los monumentos anteriores, por desgracia, no transmiten información sobre los títulos de las obras, como apreciamos en otras inscripciones[164]. Pero su limitación procede, ante todo, de su grado de conservación y la legibilidad de las partes dañadas. Normalmente, el tamaño del espacio que queda entre los restos de una inscripción les basta a los especialistas para establecer conjeturas más o menos plausibles. Un ejemplo es la restitución que hizo Lipsius de la línea vigésimo segunda de los *Fasti*, donde propuso el nombre de [Polifrasmó]n en el espacio dañado de la piedra, constituyendo así el *Testimonium* 1 de este autor. Aunque se trata de una conjetura, debe ser tenida en cuenta por el restaurador.

Con relación a la inscripción que incluye el número de victorias, podemos aportar otros casos concretos: la línea decimosexta, que atribuía al menos dos victorias (II[-?]) a un poeta cuyo nombre finalizaba en -τος, fue restaurada por Capps con el nombre de

---

[162] Cada año se recoge con un orden invariable: el nombre del arconte; el de la tribu victoriosa en el concurso infantil de ditirambos y su corego; el nombre de la tribu victoriosa en el concurso de ditirambos de hombres y su corego; el nombre del corego y del poeta de Comedia, y el del corego y del poeta de Tragedia. Once líneas, en total, para cada año, hasta que se introdujo el concurso de actores hacia el 449 a. C., porque a partir del 447 a. C. se incluye otra línea con el actor victorioso (cf. GUARDUCCI, 1967, p. 369).

[163] *IG* 2^2, 2325 (= *TrGF* DID A 3 a). Para su reconstrucción: cf. T 2 del Capítulo quinto.

[164] Cf. *IG* 2^2, 2319-23 (= *TrGF* DID A 2), basada tal vez en las *Didascalias* de Aristóteles, donde, tras el arconte, aparece el nombre de los competidores (con los títulos de sus obras, por orden de éxito, y el nombre de los protagonistas) y el actor vencedor.

Mesato[165]. Esta restitución quedó confirmada con la aparición y publicación de un testimonio papiráceo en el que se recogía la participación de este desconocido trágico en un concurso ca. el 463 a. C.

En otros casos, la identificación del poeta (o de sus victorias) es más difícil y suscita otros problemas: en la línea decimocuarta, se atribuye una victoria a un trágico, cuyo nombre terminaba en *-ippos*. Gnesipo y Notipo eran los únicos poetas transmitidos por las fuentes (todas ellas comediógrafos), cuyo nombre acababa de ese modo. Pero el hueco disponible sólo permitía restituir tres letras, por lo que Kaibel propuso el nombre de Notipo. Muchos consideraron que tal nombre ("caballo bastardo") no era posible y lo consideraron una deformación del nombre de Gnesipo ("caballo legítimo"). Un análisis más profundo e integral de toda la información nos ha llevado a la conclusión de que Notipo debía de ser el nombre verdadero del poeta.

El *Mármol de Paros*, crónica universal que abarca desde los míticos tiempos de Cécrope hasta el arcontado de Diogneto en el 264 a. C., constituye un tipo especial de inscripción didascálica, porque la información aparece resumida junto a otros asuntos literarios, eventos políticos y militares, y curiosidades. Un *Testimonium* sobre Tespis (T 2) nos muestra la arbitrariedad con que a veces se restauran las inscripciones deterioradas. En una laguna que hay en la fecha (donde se emplea un sistema de datación "acrofónico" o "decimal")[166] se suele restaurar el año 535-532 a. C., dando por sentado que alude a la misma fecha aportada por la *Suda*, pero el espacio disponible permitiría restaurar otras fechas.

La principal ventaja de las didascalias papiráceas es que suelen aportarnos, por orden de éxito, los títulos que componían las tetralogías de cada poeta. A veces contienen datos con importantes consecuencias literarias. Un buen ejemplo es un fragmento de un papiro[167] de Oxirrinco del s. II d. C., con el registro del concurso trágico celebrado en el 467 a. C.: frente a lo que se afirmaba en la didascalia transmitida en la ὑπόθεσις que precede a *Los siete contra Tebas* de Esquilo[168], el papiro demuestra que no sólo el drama satírico, sino todas las obras que Aristias presentó al concurso habían sido escritas por su padre Prátinas.

La relevancia de este material aflora en otro de los fragmentos del mismo papiro[169] que registra la victoria de Esquilo con el estreno de las *Suplicantes*. Su descubrimiento no sólo demostró que esa tragedia era tardía (ya que Sófocles quedó segundo en ese concur-

[165] Cf. Capítulo noveno: T 2.
[166] Cf. GUARDUCCI, 1967, 1, 417 y ss.
[167] *POx.* 2256 *F* 2.
[168] Cf. infra.
[169] *POx.* 2256 *F* 3.

so, celebrado entre el 465-459 a. C.), sino también que la restitución del nombre de Μεσά]τος (Mesato) -propuesta por Capps para la línea decimosexta de la inscripción mencionada arriba- era la correcta[170].

Los documentos didascálicos que nos han llegado por transmisión indirecta pueden ser clasificados en tres tipos diferentes: vestigios didascálicos, dedicatorias y colecciones cronológicas.

Los vestigios didascálicos que encontramos en algunas ὑποθέσεις son útiles, porque recogen el nombre del arconte, los poetas que compitieron y sus obras. A veces faltan los títulos de algunos poetas, como sucede en la ὑπόθεσις a *Medea* de Eurípides, que incluye la siguiente didascalia: "Fue representada (sc. *Medea*) bajo el arcontado de Pitodoro, en el primer año de la octogésimo séptima olimpiada (431 a. C.). Primero quedó Euforión, segundo Sófocles y tercero Eurípides, con *Medea, Filoctetes, Dictis* y el drama satírico *Los segadores*". En este caso concreto hay que lamentar que la didascalia haya llegado incompleta, porque no facilita los títulos de Euforión, un poeta casi desconocido, que, sorprendentemente venció por partida doble, a Sófocles y Eurípides.

Algo parecido vemos en la didascalia de la ὑπόθεσις que precede a *Los siete contra Tebas*: "Fue representada (s. c. *Los siete contra Tebas)* bajo Teágenes en la olimpíada 78ª (467 a. C.). Venció con *Layo*, *Edipo*, *Los siete contra Tebas*, y el drama satírico la *Esfinge*. Segundo, Aristias con *Perseo*, *Tántalo* y el drama satírico *Los luchadores de la palestra* de su padre Prátinas. Tercero fue Polifrasmón con la tetralogía la *Licurgía*". Aunque se mencionan todas las piezas que componían la tetralogía de Esquilo, no ocurre igual con los títulos individuales de la tetralogía de Polifrasmón[171].

Aunque las dedicatorias que conmemoran victorias en representaciones dramáticas normalmente han aparecido en monumentos epigráficos, conservamos por transmisión indirecta una muy relevante para nuestro estudio: en la *Vida de Temístocles* Plutarco dice que éste ofrendó una tablilla para conmemorar su victoria como corego donde se recogía la siguiente información: "Temístocles de Frearras corría con el coro; Frínico lo instruyó; Adimanto era arconte (477-476 a. C.)". Por diversos motivos, suponemos que la tragedia estrenada por Frínico (T 4) en tal ocasión fue *Las fenicias*.

---

[170] Al mismo tiempo este fragmento reúne los diversos problemas inherentes al material papiráceo: a las lagunas de este fragmento y los problemas de los suplementos, se suman otras dificultades: el redactor de la didascalia encerró varios títulos entre corchetes, con los que él intentaba enmendar una equivocación suya; y, además, atribuye la composición de unas insólitas *Bacantes* a Sófocles. Todo ello no beneficia a Mesato, probablemente autor de una tetralogía titulada *Pastores*, de tema troyano, que se cerraba con el drama satírico *Cicno*.

[171] Esta noticia ilustra las eventuales inexactitudes o errores que puede contener este tipo de material. Por otro lado, el hecho de que sólo se citen tres piezas en segundo lugar, más que un error en la transmisión, podría explicarse como una situación excepcional, en la que se permitió a Aristias concursar con las obras que su padre había dejado escritas antes de morir.

Finalmente, puede hallarse información didascálica resumida en colecciones cronológicas. Este material no menciona los títulos de las piezas y su información pertenece al ámbito de los *Testimonia*.

La *Crónica* del obispo Eusebio de Cesarea constituye una fuente imprescindible para determinadas fechas y acontecimientos[172]. Normalmente dice que tal o cual tragediógrafo era conocido (ἐγνωρίζοντο) en una fecha basada en el cómputo olímpico. Con relación a los poetas estudiados por nosotros, hay *Testimonia* sobre Tespis (T 3, si se acepta un suplemento de Wilamowitz), Quérilo (T 3), Frínico (T 3) y Aristarco (T 2).

Diodoro de Sicilia facilita también datos cronológicos, cuando menciona el nombre de los arcontes en su *Biblioteca histórica*, aunque sus datos no atañen directamente a los poetas de este trabajo.

III. 3. c. Los escolios

Los escolios son notas gramaticales o críticas, generalmente anónimas, con las que los comentaristas intentaban explicar los textos de la antigüedad clásica. Aunque su origen se remonta a las obras exegéticas de la erudición alejandrina, su aparición en los márgenes de un texto debió surgir tras la difusión del códice como forma normal del libro, generalizándose a partir del siglo IX.

Conservamos escolios sobre los siguientes autores:

Quérilo: *F* 4?
Frínico: T 10 c-g, T 14, *F* 1, *F* 3a, *F* 9*, *F* 10*, *F* 22
Prátinas: T 1
Mesato: T 4
Aristarco: *F* 5
Neofrón: *F* 1, *F* 3

En las notas críticas de los antiguos comentaristas, que pretendían aclarar los pasajes difíciles de un texto, hallamos un filón de noticias para la reconstrucción de tragedias perdidas. La información que facilitan resulta muy variada: desde interesantes *Testimonia* sobre algunos autores, hasta *Fragmenta* textuales o paráfrasis sobre la línea argumental seguida en ciertas tragedias.

En el capítulo dedicado a Frínico se puede comprobar cuán fecundos son los escolios a las comedias de Aristófanes, sobre todo a las *Avispas*. En ellos hallamos *Testimonia* refe-

[172] Del texto original, que iba de Abraham hasta el 328 d. C., sólo conservamos algunos fragmentos, pero Jerónimo hizo una versión latina y en el 1818 apareció una traducción al armenio.

rentes al éxito que cosechó con su estilo o con producciones como *Las fenicias*; y otras cuestiones, como la anécdota de que el proverbio πτήσσει Φρύνιχος ("Frínico se acurruca"), aplicado a los que sufren algún mal, surgió a partir del gesto de pánico que provocó en el poeta la ira de los espectadores ante el estreno de *La caída de Mileto*.

La relevancia de un escolio de Pseudo-Acro, del s. VI-VII d. C., a un pasaje del *Arte poética* de Horacio se basa en que constituye el *Testimonium* más antiguo donde se alude expresamente a la la invención del drama satírico por parte de Prátinas: "Presentaban con las tragedias dramas satíricos, en los que, sin perjudicar la grandeza de su seriedad, forjaban chanzas, a partir de la institución de Prátinas. Éste, en efecto, fue el primero en Atenas que puso en escena, cuando había Dionisias, un argumento satírico".

Con relación a los *Fragmenta* textuales transmitidos por los escolios, podemos mencionar uno al verso 220 de las *Avispas* de Aristófanes, donde se citan dos versos famosos de *Las fenicias* de Frínico[173]: Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα ("Tras dejar la ciudad sidonia") y καὶ Σιδῶνος προλιπόντα ναόν ("Tras abandonar el templo de Sidón"). Gracias a una entrada de Hesiquio[174], sabemos que cada uno de esos versos pertenecía a lugares distintos de esa tragedia, porque cita uno de ellos como el primero de los dos dáctilo-epítritos iniciales de la *párodo* (*F* 9*), cantada por el coro de mujeres fenicias: δρᾶμα δὲ ἐστιν, ἐν ᾧ <ὁ ἀπὸ> τῆς θυμέλης ἄρχεται οὕτως[175]· <ΧΟ.> Σιδώνιον ἄστυ λιπόντες / καὶ δροσερὰν Ἄραδον. διεβεβόητο δὲ τὸ μέλος τοῦτο ("Hay un drama en el que el (coro) desde el altar comienza así: <<CORO: Tras dejar la ciudad de Sidón / y Arados, la de húmedo rocío>>. El canto ha pregonado esto"). El segundo verso citado por el escoliasta -un endecasílabo sáfico acéfalo (*F* 10*)- seguramente pertenecía al mismo pasaje lírico, pero aparecía a partir del tercer verso en adelante.

Este material resulta imprescindible en el caso del poeta Neofrón, porque dos de los tres fragmentos conservados de su *Medea* aparecen en escolios a la *Medea* de Eurípides, y han sido transmitidos por seguir una versión diferente a la euripídea. El *F* 1 atestigua una importante diferencia con la *Medea* de Eurípides, pues mientras que en éste no se justifica la aparición del rey Egeo de Atenas, Neofrón dice en su tragedia que Egeo ha llegado a Corinto, para que Medea le aclare la respuesta que ha recibido del oráculo acerca de su infertilidad. El *F* 3 nos interesa porque demuestra que en la versión de Neofrón la trama argumental se cerraba con un desenlace diferente: Medea le profetizaba a Jasón que se suicidaría por ahorcamiento (frente a la versión más conocida de una muerte accidental).

Entre los fragmentos no textuales, se halla el *F* 1 de *Los Egipcios* de Frínico, que pro-

[173] Cf. Capítulo tercero: T 10 d.
[174] Cf. *F* 9.
[175] Koster, 1973, 393, nota 2, defiende la conjetura de Porson (λιποῦσαι).

cede de un escolio al *Orestes* de Eurípides. Resulta de una extremada relevancia, dado que nos atestigua que en esa tragedia Egipto acompañaba a sus hijos hasta Argos, lo que suponía una innovación respecto a la versión tradicional del mito. Una vez más la problemática de este material se centra en la identificación del autor y el título de las obras. Así, el *F* 4? de Quérilo es dudoso, porque, el escoliasta anónimo de las *Geórgicas* de Virgilio, no especifica si está hablando del poeta trágico ateniense o del poeta épico de Samos. Además, el escoliasta dice que Quérilo ubicaba geográficamente el río Erídano en Germania, donde murió Faetón. A falta de otros materiales, la ausencia del título, impide la reconstrucción[176].

Otras dificultades pueden surgir, cuando hay información errónea. En un escolio a las *Ranas* (*F* 3a), estrenada por Aristófanes en las Leneas del 405 a. C., que intenta aclarar la expresión Φρυνίχου παλαίσμασιν ("con las artimañas de Frínico"), se dice que ὁ τραγικὸς Φρύνιχος ἐν Ἀνταίῳ δράματι περὶ παλαισμάτων πολλὰ διεξῆλθεν ("el poeta trágico Frínico en su tragedia *Anteo* refirió muchos detalles acerca de las artimañas de la palestra")[177]. Evidentemente, el escoliasta no ha apreciado el uso metafórico que Aristófanes imprime a παλαίσμασιν, vocablo que alude a los engaños del político y estratega ateniense Frínico, enemigo de Alcibíades, que participó en la revuelta oligárquica de los Cuatrocientos[178].

Finalmente, puede tratarse de información confusa. Un escolio al *Edipo en Colono* de Sófocles aporta un fragmento de Aristarco de difícil interpretación: "Algunos niegan que el Partenopeo, hijo de Atalanta fuera quien condujera el ejército, sino el hijo de Tálao, a quien algunos llaman *Kálao*, con "K", como cuentan Aristarco de Tegea y Filocles, siendo el redactor Hecateo de Mileto". El documento es ambiguo: no sabemos si el escoliasta se refiere a que Aristarco mencionaba otra versión mítica sobre la filiación de Partenopeo o empleaba una variante dialectal para nombrar a Tálao.

III. 3. d. Los títulos de obras

Los veintinueve títulos analizados en este trabajo pueden clasificarse en cinco tipos: 1°) nombre en singular, alusivo al personaje central; 2°) nombre en plural, aludiendo, por lo general, al coro; 3°) nombre del acontecimiento; 4°) nombre de la trilogía; y 5°) dos o tres nombres unidos por la conjunción "o".

---

[176] A lo sumo, podríamos aceptar que Quérilo en una de sus innumerables piezas mencionaba la muerte de Faetón en el Erídano, río que nuestro trágico ubicaría en el país de los Hiperbóreos, esto es, la Germania romana.

[177] Cf. TZETZES, *Comm. ad v.* 688 a.

[178] Todo ello no excluye el que nuestro trágico Frínico se hubiera ocupado en su tragedia *Anteo* de ciertos detalles técnicos empleados en la especialidad deportiva de la lucha, lo que pudo originar el error.

Primero. Los títulos con el nombre del protagonista son los más numerosos: la mayoría aluden a un héroe (10), algunos a una heroína (4) y uno a un monstruo (*El Cíclope* de Aristias)[179].

Segundo. Conservamos ocho títulos en plural, cuatro alusivos a mujeres, y otros cuatro a varones. Por lo general, estos nombres se refieren a los componentes del coro, aunque no siempre es así (para el título *Keres* de Aristias suponemos un coro de sátiros).

Tercero. Se incluye el drama histórico *La caída de Mileto*.

Cuarto. La *Licurgía* de Polifrasmón.

Quinto. Este último tipo de título incluye formas mixtas: nombre de personaje y nombre del coro *(Anteo o Los libios* de Frínico); acontecimiento y nombre del protagonista (*Juegos en honor de Pelias o Forbante*); varios nombres alusivos al coro (el drama histórico *Justos o Persas o compañeros de Consejo* de Frínico y *Dimenas o mujeres de Carias* de Prátinas).

La problemática de los títulos se centra en los siguientes aspectos:

1. Los posibles dobletes. El drama histórico[180] de Frínico *Los justos o Los persas o Los compañeros de Consejo* ha sido identificado con *La caída de Mileto,* centrada en un suceso bélico previo a la primera guerra médica. También ha sido identificado con *Las fenicias* (de la que poseemos varios fragmentos), que llevaba a escena hechos ocurridos en la segunda guerra médica. Esta segunda posibilidad nos parece más verosímil, porque la tragedia poseía dos coros, uno masculino y otro femenino (aunque tampoco hay que descartar que se tratara de un error, al ser confundido su título con el de *Los persas* de Esquilo. Lo más prudente sería considerarlas piezas independientes sobre distintos sucesos derivados del enfrentamiento del pueblo griego contra los persas.

2. Dificultades para descubrir el argumento general: cuando un título no alude a personajes concretos de la Mitología, sino que incluye una alusión genérica, como sucede con algunos títulos en plural y con algunos dramas satíricos.

Con ciertos títulos como *Sacerdotes* y *Muchachos* de Tespis, de los que no quedan fragmentos, andamos completamente desamparados. La única posibilidad es agarrarse a lo que sabemos sobre los títulos de tragedias (dramas satíricos o comedias) semejantes, como ocurre con los *Sacerdotes*, a cuya reconstrucción nos hemos acercado a partir de los

[179] Los títulos en singular de otros autores aluden también a alguna divinidad (cf. *Dioniso* de Queremón); e incluso a un objeto (cf. *La flor* de Agatón).

[180] La temática de los "dramas históricos" constituye un caso particular, porque no podemos apoyarnos en la Mitología para su reconstrucción.

escasos *Fragmenta* de las *Sacerdotisas* de Esquilo y de las dos comedias helenísticas tituladas *La sacerdotisa,* compuestas por Menandro y por Apolodoro de Caristo. Si no queda más remedio, también se puede recurrir a títulos procedentes de ámbitos poéticos ajenos al teatro, como hemos hecho en el caso de *Muchachos*, cuyo título coincide con uno de los ditirambos de Baquílides sobre Teseo.

El estudio en profundidad de la Mitología se manifiesta más imprescindible que nunca al trabajar con este material, pero la hipótesis planteadas cobrarán mayor verosimilitud, si pueden apoyarse en otros materiales, como las artes plásticas. Con relación al drama satírico *Los luchadores de la palestra,* la única posibilidad ha sido sugerir diferentes hipótesis sobre su trama argumental, basadas en los ἀγῶνες míticos más famosos relatados por las fuentes. El desconocimiento del género satírico limita desgraciadamente los resultados de nuestro método, aunque el interesante trabajo de Dana F. Sutton, *The Greek Satyr play*, publicado en 1980, nos ha permitido aproximarnos a la esencia de la pieza (el argumento es imposible hoy por hoy), gracias a su exposición de lo que él define como "estereotipos genéricos".

3. Línea argumental o conflicto dramático. La ausencia de *Fragmenta* puede suponer un lastre para establecer el argumento o conflicto de algún título. Deberemos, entonces, aplicar el método global cuyos resultados, como siempre, dependerán de la cantidad de materiales complementarios con los que contemos. Así sucede con la trilogía llamada *Licurgía* de Polifrasmón o con algunos títulos en singular, centrados en el protagonista, por ejemplo, *Perseo* y *Tántalo* de Prátinas o *Acteón* de Frínico. El título doble *Juegos en honor de Pelias o Forbante*, plantea un problema particular, a saber, la dificultad de relacionar dos ámbitos míticos diferentes. El análisis minucioso de las fuentes mitográficas y de la iconografía nos inducen a considerarlo un título espúreo, basándonos en un *Testimonium* (T 24) sobre la falsificación de títulos de Tespis a manos de Heraclides del Ponto.

4. Posible tratamiento satírico. El hecho de que un título no lleve el adjetivo "satírico" (σατυρικός, -ή) no excluye totalmente la posibilidad de que algunos títulos con nombres de héroes o heroínas recibieran ese tratamiento jocoso. Así por ejemplo, los fragmentos conservados de *Atalanta*, *Orfeo* y *Keres* de Aristias apuntan hacia el drama satírico -hipótesis confirmada por la iconografía, que nos permite especular lo mismo para el *Anteo* de Aristias-.

III. 3. e. Las otras piezas de la misma trilogía

Este tipo de material resulta muy útil en el caso de Esquilo, que compuso trilogías conectadas temáticamente y del que conservamos piezas completas o abundantes fragmentos de mu-

chas obras perdidas. En nuestro trabajo, sin embargo, no ha tenido apenas repercusión, porque la información de que disponemos sobre las posibles trilogías de nuestros trágicos es bastante pobre. De Frínico lo único que sabemos es que pudo componer una trilogía (o quizás una dilogía), de la que formaban parte *Las Danaides* y *Los Egipcios*. Más dudosa permanece la cuestión de que la tragedia *Los justos* o *Los persas* o *Los compañeros de Consejo* formara una trilogía con *Las fenicias* e incluso con *La caída de Mileto*.

III. 3. f. Tragedias paralelas o de temática próxima

Para la reconstrucción de una tragedia o drama satírico, podemos emplear el material que aportan los títulos de otros poetas trágicos que abordaban el mismo argumento mítico o algún aspecto cercano de la misma leyenda. El principal problema consiste en que muchos de esos títulos son, a su vez, fragmentarios, por lo que no queda más remedio que aceptar algunas de las hipótesis propuestas por otros investigadores con relación a ese material.

La reconstrucción de una tragedia fragmentaria puede ser fructífera, si conservamos completa una tragedia de título similar, sobre todo, si se conservan fragmentos textuales, porque podemos encontrar líneas argumentales diferentes sobre un mismo tema.

Buena muestra de todo lo que acabamos de decir puede comprobarse al analizar el *Penteo* de Tespis. El título sólo se repite en Esquilo, cuyo *Penteo* (doblete tal vez de *Bacantes*) formaba parte de una trilogía dedicada a esta leyenda, y en el tragediógrafo helenístico Licofrón[181] de Calcis (del que sólo queda el título). El resto de las tragedias que abordan el mito tebano llevan tres tipos de títulos: 1) El nombre del dios: la tragedia *Dioniso* de Queremón, que alude a Penteo en uno de sus fragmentos, y el drama satírico *Las nodrizas de Dioniso*; 2) Un nombre femenino plural, designando el coro: compusieron *Bacantes* Sófocles, su hijo Iofonte, Jenocles[182], Eurípides y Cleofonte; 3) Un nombre femenino singular, centrándose en otro aspecto distinto de la leyenda, el de los orígenes de Dioniso: *Sémele o Las portadoras de agua* de Esquilo, *Sémele fulminada* de Espíntaro, *Sémele* del cínico Diógenes y otra homónima de Cárcino el Joven.

Contando con todo este material, volvemos a la única tragedia conservada de esta saga mítica: las *Bacantes* de Eurípides, única tragedia que nos permite establecer hipótesis a partir de datos absolutamente objetivos. Su coro de mujeres lidias está completamente descartado de la tragedia de Tespis, porque los personajes femeninos fueron introducidos en el teatro más tarde por Frínico.

---

[181] LYC., *TrGF* 100 *F* 6.

[182] Que venció con esa tragedia en el 415 a. C.

No debe ser casualidad que los títulos de Tespis y de Esquilo (cuya tragedia pudo inspirarse en la de su predecesor) lleven el nombre del héroe protagonista y no el de las mujeres que combaten contra él. Esa coincidencia podría indicar que su línea argumental era algo distinta de la de Eurípides o de los tragediógrafos que emplean el título *Bacantes*. La existencia de variantes míticas queda confirmada gracias a un vaso de Eufronio, contemporáneo de Tespis: Penteo, que aparece barbado, es decir, mayor de lo que se aprecia en la iconografía posterior, es descuartizado por varias ménades, entre las que no figura Ágave, la madre de Penteo. Ciertamente, existen indicios (que definiríamos como *"motivos rudimentarios"*) en las *Bacantes* de Eurípides[183] y en las *Euménides*[184] de Esquilo de que existía una tradición diferente, según la cual Penteo, como Licurgo (o Perseo), combatió a las bacantes. Tespis podría haber escenificado esa versión mítica en su *Penteo*, donde quizás empleara un coro de ancianos opuestos a tan temerario enfrentamiento y la muerte del rey de Tebas fuera anunciada por medio de una *resis* de mensajero.

Disponemos de mucho menos material con relación a un título doble de Tespis: *Juegos en honor de Pelias o Forbante*. El único título similar no pertenece al género dramático, sino al lírico: el poema *Juegos en Honor de Pelias* de Estesícoro. La segunda parte del título no tiene parangón en la Tragedia griega, y, tras un laborioso análisis de los diferentes personajes llamados "Forbante", hemos llegado a la conclusión que debe de ser uno de los títulos falsificados de los que habla la tradición.

Con relación al título Ἠίθεοι *(Muchachos)*, sólo hay uno parecido: la tragedia Νεανίσκοι (*Jóvenes*) de la *Licurgía* de Esquilo. Pero el término griego ἠίθεοι (que se refiere a jóvenes solteros) no significa lo mismo que νεανίσκοι, un vocablo más genérico. Así pues, en este caso concreto, nos ha parecido apropiado relacionar el título de Tespis con un ditirambo de Baquílides titulado de modo idéntico: Ἠίθεοι ἢ Θησεύς (*Muchachos o Teseo*), lo que demostraría que el argumento de su tragedia tocaba también el mito del héroe nacional de Atenas. Ciertamente, la leyenda de Teseo parece bastante probable, si observamos las artes plásticas, y teniendo en cuenta que el fragmento 3 de Tespis (perteneciente a los *Incertarum)* encajaría también en esa reconstrucción.

Quérilo compuso una *Álope,* en la que Cercíon aparecía como hijo de Posidón (*F* 1) y Teseo, tras seducir a Álope, debía aparecer como padre del héroe epónimo Hipotoonte. Frente a esa versión, conservamos fragmentos de una *Álope* o *Cercíon* de Eurípides[185]. En ambas fuentes la muchacha era castigada por su criminal padre, a quien Teseo derrotaba

[183] E., *Ba.* 50-52.
[184] A., *Eu.* 25-26.
[185] Gracias a ellos, podemos comprobar que Eurípides se ceñía a la versión tradicional, según la cual Hipotoonte era hijo de Posidón y de Álope.

en la palestra. Precisamente el tema de la lucha y la derrota era el tema del drama satírico *Cerción*, compuesto por Esquilo. Carcino el Joven estrenó en s. IV a. C. otra *Álope*, pero retrató a Cerción con una personalidad completamente distinta, pues se suicida, al conocer el deshonor de su hija.

Los títulos de *Los Egipcios* y *Las Danaides* de Frínico, pertenecientes a una trilogía (o una hipotética dilogía) se corresponden con sendas obras homónimas de Esquilo, que formaban una trilogía con *Las suplicantes* (la única pieza completa) y el drama satírico *Amimone*, estrenado entre el 467-463 a. C.

Frente al *Acteón* de Frínico, tragedia de la que no quedan fragmentos, sólo conservamos un par de títulos idénticos atribuidos a Iofonte y Cleofonte. En consecuencia, debemos recurrir de nuevo a los fragmentos de Esquilo, que tocó el mismo asunto mítico en su tragedia *Arqueras*, protagonizada por su hijo Eveón, que encarnaba el papel de Acteón. El coro esquíleo lo formaban las compañeras de Ártemis, mientras que en la tragedia de Frínico, que lleva el nombre del protagonista, el coro pudo estar integrado por otro tipo de personajes, por ejemplo, cazadores compañeros de Acteón.

Aunque en la ὑπόθεσις a la *Alcestis* de Eurípides se afirma que "el tema no es tratado por ningún otro trágico", es sabido que Sófocles escribió una *Alcestis* (o *Admeto*) y que Eurípides se inspiró en la *Alcestis* de Frínico, de la que, además, conservamos varios fragmentos. Admitiendo que el autor de esta ὑπόθεσις se refería a los trágicos "mayores", sólo podemos defender la veracidad de sus palabras, en el caso de que Sófocles siguiera una línea argumental diferente de la de Eurípides. Al conservar íntegra la versión de Eurípides, podemos extraer conclusiones bastante sólidas. Eurípides hizo representar su *Alcestis* en lugar de un drama satírico: se trata así de un drama "prosatírico", cuyos elementos burlescos se explican por su dependencia de Frínico (cuya *Alcestis* podría haber sido un drama satírico[186]). Los fragmentos de Frínico (*F* 2 y *F* 3) permiten asegurar que el argumento, el desenlace, los personajes, el coro, e incluso la escenografía de ambas tragedias eran muy similares. Probablemente, el papel de Tánato poseía mayor relevancia en la *Alcestis* de Frínico que en la de Eurípides, donde sólo interviene al principio y al final. El estudio de la iconografía y las fuentes nos hace rechazar que Frínico introdujera innovaciones apreciables en el afortunado desenlace de este mito, a no ser una faceta diferente de la figura de Tánato, inspirándose en algunas representaciones plásticas. Pero de esta cuestión hablaremos después[187].

El título *Anteo o Los libios* de Frínico integra el testimonio literario más antiguo sobre

[186] O una tragedia de estilo "arcaico", similar la drama satírico, a excepción del coro de sátiros. Para esta cuestión: Vid. Capítulo tercero, s. v.

[187] Vid. III. 5. b.

el mito de la lucha de Heracles contra el gigante de África. Títulos similares hallamos en Aristias y Arquéstrato, poeta del s. IV a. C. A pesar de abordar un tema muy frecuente en los dramas satíricos, la lucha del héroe contra el monstruo, la segunda parte del título, *Los libios*, excluiría en principio esa posibilidad, al indicar que el coro lo formaban africanos, y no sátiros. El *Anteo* de Aristias pudo recibir un tratamiento satírico por dos razones: 1°) porque el drama satírico era su especialidad (como la de su padre Prátinas); y 2°) por la presencia de un testimonio iconográfico contemporáneo de Aristias con una escena en la que este tema mítico se trata de manera jocosa[188]. En el caso de que la pieza de Aristias fuera satírica, podría haber parodiado la versión previa de Frínico.

Con relación a los tres dramas históricos de Frínico, *Los justos* o *Los persas* o *Los compañeros de Consejo*, *Las fenicias* y *La caída de Mileto,* sólo hay títulos similares en Esquilo, que compuso *Los persas* (del drama satírico *Los persas*, de Anaxionte de Mitilene, de época incierta, nada sabemos), y *Las fenicias* de Eurípides. Extraer conclusiones de estos títulos no resulta sencillo. Para empezar, el argumento de *Las fenicias* de Eurípides se centra en los asuntos míticos del ciclo tebano, mientras que *Los justos* o *Los persas* o *Los compañeros de Consejo* de Frínico abordaba un hecho histórico: la derrota persa en la Segunda Guerra Médica. Por su parte, el comentarista antiguo Glauco de Regio afirmaba que *Los persas* de Esquilo imitaba *Las fenicias* de Frínico. Entonces, ¿cuál era el argumento de *Los justos* o *Los persas* o *Los compañeros de Consejo*? Existen hipótesis para todos los gustos[189].

La tragedia *Mujeres de Pleurón* de Frínico seguramente llevaba delante el título *Altea* -el título aparece en un catálogo de obras que empieza por la letra alfa-, lo que implica que la heroína era el personaje principal de la tragedia. No existe ninguna otra pieza titulada igual[190]. Frínico fue el primero que introdujo el tema del tizón mágico en una tragedia, cuyo coro estaría compuesto por las doncellas de Altea. Sobre el mito de Tántalo hubo muchas versiones entre los trágicos del s. V a. C. Además de Frínico, Sófocles, Prátinas y Aristarco de Tegea compusieron cada uno un *Tántalo*. El tema del *Tántalo* de Frínico, a la luz de la tradición mitográfica previa, las artes plásticas y un fragmento conservado, debió de centrarse en el crimen cometido por Tántalo, que descuartizó a su hijo para probar a los dioses. El fragmento conservado de Aristarco sugiere el asunto de la indiscreción de Tántalo, al desvelar secretos divinos[191].

---

[188] SIMON, 1982, 130-1.

[189] Que formaba una trilogía con *Las fenicias* y *La caída de Mileto* o que era un doblete de cualquiera de esos dos dramas históricos: cf. supra: III. 3. d.

[190] Sófocles, Eurípides, y los poetas del s. IV a. C. Antifonte y Sosífanes de Siracusa, compusieron cada uno un *Meleagro*.

[191] Sófocles debió seguir una línea argumental diferente y mucho menos macabra: la el robo del perro de oro y la destrucción del reino de Tántalo.

Para algunos títulos de Prátinas, a excepción del *Tántalo* (del que acabamos de hablar), no hay correspondencias: así sucede con *Dimenas o Mujeres de Carias* y con *Los luchadores de la palestra*, curiosamente el único drama satírico atribuido a este autor, a pesar de su celebrada destreza en esa especialidad. Los investigadores relacionan el argumento de esa obra con el de los *Istmiastas o Teoros* de Esquilo; o con el *Cerción* del mismo autor. Pero son meras hipótesis[192].

Polifrasmón, que obtuvo el tercer puesto con una tetralogía llamada *Licurgía*, frente a Aristias y Esquilo en el 467 a. C.[193], quizás fuera quien introdujo en el teatro la variante argumental, según la cual Dioniso enloqueció a Licurgo.

Ya hemos tenido ocasión de mencionar antes los títulos *Anteo* y *Atalanta* de Aristias. Para el extraño título *Keres* no existe paralelismo, lo cual complica su reconstrucción. Tampoco hay un título parecido al *Orfeo* de Aristias, aunque Esquilo, como hemos dicho, le dedicó a su mito la tragedia *Basárides*. Del drama satírico *El Cíclope* hablaremos después, en el apartado dedicado a la Comedia.

De entre las muchas obras estrenadas por Aristarco de Tegea, contamos con fragmentos de *Tántalo* (ya visto antes), *Asclepio*, un título aislado, y *Aquiles*, personaje por el que los autores dramáticos sintieron auténtica fascinación[194].

Neofrón compuso una *Medea*, que precedió y sirvió de punto de partida para la *Medea* de Eurípides[195], una de las piezas magistrales del teatro griego. Ambos argumentos debieron ser muy similares, pero Eurípides introdujo un desenlace diferente, que pudo motivar que la tragedia, paradójicamente, fracasara ante Euforión.

III. 3. g. La Tragedia latina

Este material puede resultar de una gran utilidad y debe ser manejado con detenimiento, porque a veces puede atestiguar ciertas variantes argumentales que no proceden de la tríada central. Tales variantes podrían remontarse a los tragediógrafos "menores", siempre que entre sus obras conservemos títulos similares a los de los principales poetas latinos (educados la mayoría en territorios de cultura helénica), cuya actividad artística en Roma (desde mediados del siglo III a. C.) no distaba mucho del esplendoroso s. V a. C., por lo que tuvieron acceso a muchas tragedias hoy perdidas. El principal obstáculo, una

[192] Tampoco hay equivalencias para el título *Perseo*. El aislamiento en que se encuentra el título de Prátinas podría explicarse por haber recibido un tratamiento satírico o, más verosímilmente, por haberse centrado en una versión local del mito.

[193] Esquilo compuso una trilogía homónima, estrenada entre el 466- 459 a. C. Timocles venció con el drama satírico *Licurgo* en las Dionisias del año 340 a. C.

[194] Cf. Capítulo undécimo, s. v. "Aquiles".

[195] Autor también de otras tragedias sobre el mismo tema mítico: *Las Pelíades* y *Egeo*.

vez más, reside en el carácter mayoritariamente fragmentario de la Tragedia latina -sólo conservamos tragedias enteras de Séneca-, lo que dificulta, a su vez, la reconstrucción de la línea argumental de las obras que analizamos.

Livio Andronico, primer dramaturgo romano, fue un prisionero griego, originario de Tarento[196], que tras ser manumitido desarrolló en Roma su actividad desde el 240 a. C., cuando los ediles le encargaron la adaptación al latín de una tragedia y una comedia griegas para los *Ludi Romani*. Al igual que los primeros trágicos griegos, actuó en sus propias tragedias. Algunos de sus ocho títulos, como *Aquiles*, tocan el Ciclo troyano, tema que gozó de un especial predilección entre todos los dramaturgos latinos; y temas novelescos, como el de *Andrómeda* y *Dánae*. Pero de cada una de esas tragedias queda únicamente un verso, lo cual impide cualquier conjetura en relación con nuestros trágicos.

Gneo Nevio originario de Campania, fue el sucesor de Livio en la escena latina, desarrollando su actividad entre el 235-204 a. C. Sabemos que cosechó grandes éxitos con sus tragedias. De entre los seis títulos conservados, podríamos mencionar *Licurgo*, porque Esquilo y Polifrasmón compusieron sendas trilogías con el nombre de *Licurgía*[197].

Con relación a nuestros poetas trágicos griegos, más interesante aún resulta Quinto Ennio (239-169 a. C.), poeta de origen osco, del que se conocen veinte títulos de tragedias, muchas de ellas inspiradas en Eurípides y también en Esquilo (así el *Rescate de Héctor*). Conservamos fragmentos de un *Aquiles* y de un *Aquiles de Aristarco* -probablemente son títulos alternativos de una misma tragedia, cuyo tema sería la embajada enviada a Aquiles, para que regresara al combate-. Uno de los fragmentos del curioso título *Aquiles de Aristarco*, transmitido por Festo (*prolato aere astitit*) podría conservar, en verso latino, palabras semejantes a las que empleo nuestro tragediógrafo Aristarco en griego (*F* 1a). Ennio, al igual que Neofrón y Eurípides, compuso una *Medea* (o *Medea desterrada)*, donde incluía sucesos acaecidos ya en Atenas.

Pacuvio (220 a. C.-130 a. C.), sobrino de Ennio, nació en Bríndisi. Aunque autor poco fecundo (sólo compuso doce tragedias), su afán de originalidad le llevó a elegir argumentos marginales, con aspectos rebuscados y menos conocidos de los mitos, procedentes tal vez de los trágicos menores. Entre sus obras, hay que mencionar *Atalanta*[198], que seguía

---

[196] La conquista de Tarento por las legiones romanas a mediados del s. III a. C. va a marcar el florecimiento en Roma de la literatura dramática, porque los primeros poetas trágicos latinos procedían todos de las provincias del sur, lo que explica el marcado acento helénico de su teatro, que recibió el influjo de la tragedia ática y también, aunque en menor medida, de la helenística.

[197] El coro de la tragedia de Nevio estaba formado por bacantes. No sabemos si su argumento se basaba en el relato de la *Ilíada*, donde Zeus castiga la insolencia de Licurgo con la ceguera; o si seguía otras versiones.

[198] Entre los autores griegos, sólo compusieron tragedias homónimas Esquilo y Aristias, a las que ya nos referimos arriba.

una versión poco común en tragedia, esto es, el asunto de la carrera, tras la muerte de los centauros[199]. Pacuvio, al igual que Tespis, Esquilo y Licofrón de Calcis, escribió un *Penteo*[200].

Lucio Accio, hijo de un liberto, llevó el teatro romano a su máximo esplendor. Nacido en Umbría o Roma en el 170 a. C., su fecundidad creativa queda demostrada con los más de cuarenta títulos conocidos de tragedias de argumento griego. Todas ellas están inspiradas no sólo en Eurípides, su poeta predilecto, sino también en Sófocles, Esquilo y los trágicos menores. En realidad, practicó la *contaminatio*[201], es decir, se inspiró en varios modelos a la vez. Entre las piezas de tema troyano, compuso, al igual que Aristarco de Tegea, un *Aquiles*, (probablemente título alternativo de sus *Mirmidones*), inspirada en Esquilo; y *Batalla en los barcos* (*Epinausimache*), inspirada en Homero, cuyo modelo griego desconocemos.

Nos interesa mencionar aquí algunas de sus tragedias que llevan un título idéntico al de los poetas del presente trabajo o que reflejan temas cercanos: Así en *Bacantes*, *Alcestis, Fenicias* y *Meleagro* (que versaba sobre el asunto de la caza del jabalí y la destrucción del tizón), se inspiró, seguramente, en Eurípides; en *Medea o Argonautas* (que finalizaba con la muerte de Apsirto) seguía la versión de Sófocles. El tema de Licurgo de nuevo aparecía en *Los rebeldes o el trofeo de Baco*. Después de Accio no destacó con igual fuerza ningún otro poeta dramático[202].

El final de la República marca la decadencia del género y, como ya explicamos arriba, ese declive, paliado en parte gracias a las reposiciones de obras antiguas, coincide paradójicamente con un potente desarrollo de los alardes escenográficos. Las tragedias nuevas, cuya finalidad era más filosófica o política que teatral, quedan relegadas a la declamación. Sempronio Graco, trágico de la época de Augusto, escribió una *Atalanta y* un *Tiestes*. Ovidio compuso una *Medea*, de la que sólo conservamos dos fragmentos. Otro trágico fue Pomponio Secundo, que escribió una *Atalanta* y un *Atreo*. Bajo el influjo de Eurípides, el poeta romano Pompeyo Macer escribió en griego una *Medea* en el s. I d. C. Pero el trágico más destacado de época Imperial fue Séneca, del que conservamos nueve tragedias completas, inspiradas en Esquilo (*Agamenón*), Sófocles (*Edipo, Las fenicias*) y Eurípides (*Medea* con notables diferencias respecto a su modelo). Desconocemos en qué autor se inspiró para el argumento del *Tiestes*, centrado en el funesto banquete.

---

[199] Además en esta tragedia Partenopeo, el hijo de Atalanta (y no Melanión) es el personaje que interviene en la famosa carrera.

[200] Cuyo argumento seguía en líneas generales la versión de las*Bacantes* de Eurípides.

[201] Sobre este procedimiento artístico: cf. BICKEL, 1987, p. 533.

[202] Conocemos, sin embargo otros autores, como el orador Gayo Ticio, o Julio César Estrabón, edil en el año 90 a. C

III. 3. h. La Comedia

La Comedia inicia su andadura como género literario cuando la Tragedia ya ha adquirido su forma clásica[203]. Los concursos de comedias fueron incorporados al festival de las Dionisias Urbanas a partir del 486 a. C. (año en el que venció Quiónides[204], es decir, unos decenios después de la desaparición de Tespis y cuando declinaban las carreras de Quérilo y de Frínico[205]. La Comedia coincide con la Tragedia en la presentación de un conflicto, que se soluciona por medio de un *agón* del que resulta un beneficio para el héroe y su entorno. La diferencia consiste en que los temas son enfocados de manera ridícula y que su finalidad última no es educar o plantear problemas morales, sino hacer reír.

Antes de analizar la utilidad que aporta a nuestra investigación, debemos resaltar una limitación inherente al resto de nuestros materiales: el conocimiento de la Comedia griega resulta más sesgado, si cabe, que el de la Tragedia, puesto que, de la infinidad de poetas conocidos, sólo hemos conservado completas once comedias de Aristófanes (ca. 445-post 387 a. C.), a pesar de que conocemos el título de otras veintinueve. Y al igual que los trágicos de la tríada central, este comediógrafo fue derrotado en los concursos de comedias por otros autores como Cratino o Éupolis de los que sólo quedan fragmentos[206].

La utilidad de la Comedia no se reduce a las parodias de aspectos concretos de tragedias previas (cuestión ya tratada arriba[207]). Otras utilidades provienen: 1°) de la alusión directa a personajes concretos; y 2°) de los títulos de comedias sobre los personajes míticos protagonistas de las tragedias, sobre todo, cuando queda algún fragmento.

La parodia, uno de los recursos más típicos de la Comedia, también se aplicaba a las personas y los poetas trágicos constituían un blanco perfecto de las burlas de los comediógrafos[208]: aporta *Testimonia* sobre la personalidad o el estilo de algunos trágicos. Evidentemente, debemos ser muy cautos al manejar este tipo de testimonios, pues, como hemos dicho, su finalidad era provocar la risa del espectador. Por consiguiente, se trata de exageraciones malévolas, distorsiones de la realidad o falsedades, que podrían desorientar y confundir a la hora de reconstruir la biografía o el estilo de un autor. Para ilustrar esta problemática pondremos algunos ejemplos.

---

[203] Para el complejo tema del origen de la Comedia: cf. SIFAKIS, 1971; ADRADOS, 1972, *passim*.

[204] Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, p. 82. En las Leneas las representaciones se introdujeron hacia el 442 a. C. y se hacían en el Lenaico, del que no quedan vestigios.

[205] Según el *Mármol de Paros* (cf. *FGH* 239 *F* 39) el primero en componer comedias fue el megarense Susarión ca. el 570 a. C. en Icaria.

[206] En las Dionisias del 421 a. C., Éupolis obtuvo el primer premio con los *Aduladores*, mientras que Aristófanes quedó segundo con la *Paz* (cf. EUP., *PCG* 5 T 13 c). Y en el 423, año en que Aristófanes presentaba las *Nubes*, Cratino había vencido con la *Botella* (cf. CRATIN., *PCG* 4 T 7 c).

[207] Sobre la *paratragedia* v. supra Apartado III. 2. c. ii.

[208] Cf. SOUTO, 2000, 11 y ss.

La Comedia Antigua ateniense se extiende hasta el 404 a. C. Entre los poetas cómicos anteriores al florecimiento de la comedia política -que alcanza su plenitud con Aristófanes-, algunos como Cratino, constituyen una importante fuente de *Testimonia*. Si se acepta nuestra hipótesis, en una de sus comedias parodiaría al ya muy anciano Quérilo: lo retrataba como el "negro" que le escribía las comedias a Ecfántides, uno de sus rivales con muy poco talento, de donde habría surgido la expresión χοιριλεκφαντίδες ("*Querilecfántides*")[209].

Por su parte, Aristófanes pinta a Tespis como un hábil coreógrafo en un pasaje de las *Avispas* (T 5). Gracias a él poseemos también una idea bastante buena de la apariencia de Frínico y de su estilo: en *Tesmoforias* (T 10a) dice que "era hermoso y se cubría con hermosos vestidos. / Por esta razón, seguramente, eran hermosas sus tragedias".

En varios pasajes de las *Avispas*, Aristófanes menciona que Frínico era famoso por sus cantos, en concreto, en uno de ellos (T 10d), Bdelicleón ("el enemigo de Cleón") se lamenta ante su criado de que su padre Filocleón ("el amigo de Cleón"), maniático de los tribunales, se pasa las noches con sus compañeros "canturreando antiguas canciones deliciosas-de miel-sobre Sidón-de Frínico, con las que reclaman a ése".

Quizás el mejor ejemplo de la cautela con que debemos manejar este material sea un pasaje de *Ranas*[210] donde Eurípides, que defiende su arte ante Dioniso -que pretende rescatar de los infiernos a un poeta que le devuelva el esplendor a su festival- dice de Esquilo: "engañaba a sus espectadores, tomándolos por unos necios, educados en la escuela de Frínico". Resulta evidente que no podemos asumir tal afirmación sin más, pues se trata de la opinión de un personaje en liza con otro. En esa comedia, además, Dioniso le acaba concediendo la victoria a Esquilo, por lo que no se debe dar credibilidad a las palabras en boca de Eurípides.

La confusión a la que pueden llevarnos los *Testimonia* procedentes de los comediógrafos quedaría también patente en el capítulo que le dedicamos a Notipo[211] (nombre que significa "caballo bastardo"), plausiblemente hijo ilegítimo del poeta Cleómaco, y al que comediógrafos como Quiónides, Cratino, Teleclides, a menudo le llamaban con crueldad "Gnesipo" ("caballo legítimo"), burlándose de su origen, a la vez que criticaban su inmoralidad, afeminamiento y mediocridad artística -a lo que Hermipo añadía la glotonería-. Desgraciadamente, no contamos con otros *Testimonia* que nos permitan contrastar esos supuestos defectos.

Con relación a la otra utilidad mencionada antes, los títulos de comedias pueden orientar acerca de la posible trama argumental seguida por un tragediógrafo cuya tragedia o

[209] Cf. Capítulo segundo, donde añadimos un nuevo testimonio: T 11 (= CRATIN., *PCG* 4 *F* 502).
[210] Cf. Capítulo tercero: T 10 b.
[211] Cf. Capítulo séptimo.

drama satírico tenía un título similar. Pero las dificultades y limitaciones son apreciables:

1. De muchos títulos no se conserva ni un solo fragmento.

2. Aristófanes, el único autor del que conservamos comedias completas, es también el principal representante de la "comedia política" ateniense, cuya temática suele estar alejada del mito tradicional o, cuando lo emplea, lo adapta por completo a la trama cómica.

3. El poeta cómico tiene como meta provocar risa y, en función de ello, distorsiona la realidad. Por consiguiente, cuando tratamos de establecer conexiones con la posible temática de una tragedia perdida, resulta un material de muy difícil interpretación. A veces ni siquiera estamos seguros si los fragmentos de los comediógrafos abordaban un asunto mítico o un asunto cotidiano.

Con todo, los fragmentos de los títulos empleados por los poetas cómicos pueden servir para reforzar muchas de nuestras hipótesis sobre tragedias con títulos parecidos. A partir de ahora, expondremos algunos ejemplos siguiendo un orden cronológico: de Epicarmo de Siracusa pasaremos a los principales representantes de la Comedia antigua, media y nueva.

El argumento de muchos de los cuarenta títulos atribuidos a Epicarmo, principal representante de la comedia siciliana y predecesor de Aristófanes, era de tema heroico, es decir, el mito, se distorsionaba (al igual que en el drama satírico) con intenciones humorísticas. A partir de los fragmentos conservados de algunos títulos podemos concebir algunas interesantes hipótesis. Epicarmo desarrolló su actividad hacia el 470 a. C. en la corte de Hierón, donde Esquilo hizo una reposición de su tragedia *Los persas* (estrenada en Atenas en el 472 a. C.), que, como sabemos estaba inspirada en *Las fenicias* de Frínico. La presencia de ambos tragediógrafos atenienses en la isla, o tal vez la asistencia a esa reposición, quizás le indujera a componer, a modo de parodia, su comedia *Los persas*.

El influjo de Epicarmo también podría apreciarse sobre Aristias, cuya *Atalanta* (seguramente un drama satírico) podría haber recurrido a situaciones grotescas parecidas a las de la comedia *Las compañeras de Atalanta*. También conservamos un fragmento de *El Cíclope* de Epicarmo en el que Polifemo dice a Odiseo: "¡Venga, escancia en la copa!". El fragmento 4 del drama satírico *El Cíclope* de Aristias alude también al asunto del vino, por medio de una expresión que se volvió proverbial: ἀπώλεσας τὸν οἶνον ἐπιχέας ὕδωρ ("Has arruinado el vino echándole agua")[212].

Respecto a la Comedia antigua, nos centraremos en algunos títulos de Cratino, Calias

[212] Y el mismo motivo aflora en una escena (vv. 519-607) del drama satírico *El Cíclope* de Eurípides. Aunque los tres poetas pudieron inspirarse directamente en el relato homérico, no hay que descartar la posibilidad de que ambos trágicos emplearan recursos cómicos inventados por Epicarmo.

y Aristófanes. El episodio entre Ulises y Polifemo aparecía también en la comedia *Odiseos*, estrenada por Cratino hacia el 455-435 a. C. Si el comediógrafo parodiaba una versión dramática precedente, habría que pensar en el drama satírico de Aristias, pues *El Cíclope* de Eurípides es posterior a la comedia de Cratino. En efecto, la peculiar ruptura dramática (con relación al mito homérico) que apreciamos en uno de los fragmentos, donde el propio Odiseo pide a Polifemo, tras ofrecerle vino, que le pregunte por su nombre, podría remontarse a la versión de Aristias. También podría haber sido una invención de Aristias el que Polifemo, ignorando la verdadera personalidad de Odiseo, le pregunte por su propio paradero. Por su parte, Calias obtuvo el tercer premio en las Dionisias hacia el año 434 a. C. con una comedia titulada *Cíclopes*, donde son mencionados manjares suculentos y se describe la danza del cíclope tras la cena.

En *Los serifios* Cratino presentaba a un Perseo que retornaba con la cabeza de Medusa y convertía en piedra toda las isla de Sérifos. Quizás se tratara de la parodia de alguna de las versiones trágicas de Esquilo o Sófocles, pero no habría que descartar que se hubiera inspirado en el *Perseo* de Prátinas.

Aristófanes en *Las Danaides* (comedia estrenada después del 421 a. C.) parodiaba el asunto de las súplicas de las hijas de Dánao y la boda de Linceo con Hipermestra. No sabemos si esta tragedia ridiculizaba, de manera velada, algún suceso contemporáneo, un poema épico o una tragedia concreta. Pero varios fragmentos mencionan alimentos que debieron pertenecer a la descripción de unas bodas. No habría que descartar, por lo tanto, que aludiera a *Las Danaides* de Frínico, porque en el fragmento 4 de esa tragedia son mencionados granos de trigo, símbolo habitual de fertilidad para los recién casados.

La Comedia Media se extiende hasta el 320 a. C. Sus autores representativos prefieren argumentos centrados en la vida ordinaria, aunque siguen parodiando el mito. Antífanes, por ejemplo, escribió también un *Cíclope*. Sin embargo, uno de los temas favoritos de esta época fue el de Atalanta. El tipo de mujer "liberada" simbolizado por el mito tal vez indujera a Fililio, Euticles, Filetero (uno de los hijos de Aristófanes) y Alexis a escribir sus respectivas comedias. En un fragmento de la *Atalanta* de Filetero aparece el tema de la mujer excluida del mundo masculino, situación social a la que debía aludir ya Aristias en su *Atalanta,* porque en el fragmento 2 dice: "...y soltar la hebra del telar", palabras con las que seguramente se referiría al abandono, por parte de la heroína, de una de las ocupaciones más típicas de la mujer[213].

El principal representante de la Comedia Nueva es Menandro. El carácter burgués del

[213] Otro tema que interesó a estos poetas fue el mito de Asclepio: Antífanes y Filetero escribieron cada uno un *Asclepio*; y Alexis la comedia *Asclepioclides*. Tal vez parodiaran el *Asclepio* de Aristarco de Tegea, el único poeta que le dedicó una tragedia al mito.

periodo anterior triunfa por completo y se abandonan definitivamente los temas míticos. La falta de argumentos se suple con intriga, equívocos y enredos, que, al final, acaban bien. Menandro y Apolodoro de Caristo escribieron sendas comedias con el título de *La sacerdotisa* y en ambas se alude a unos esponsales. Tales títulos nos han servido para intentar la reconstrucción de un título de Tespis: *Los sacerdotes*.

III. 3. i. Otros tipos de noticias

Entre los *Fragmenta* de Quérilo (*F* 5), existe uno especial citado por Plocio: "Cuando Quérilo era rey de los dramas satíricos". Con él pretende ilustrarnos acerca de un metro llamado "querileo", a saber, una especie de hexámetro cataléctico inventado presumiblemente por Quérilo. Lo más probable es que el contenido del verso sea espúreo, habiéndose inventado mucho después, tal vez en época alejandrina. Pero la eliminación del fragmento no implica que debamos suprimir también el testimonio 6 sobre la estructura de ese metro.

Otros *Testimonia* y *Fragmenta* aparecen en los *Catálogos*[214] de obras y autores, como la lista de poetas sobre la "Pléyade alejandrina". En nuestro trabajo sólo la lista de Tzetzes[215] ha aportado algunos *Testimonia* de interés sobre Tespis, Frínico y Prátinas.

Las inscripciones sobre estatuas y vasos cerámicos añaden otros *Testimonia*. Por ejemplo, conservamos dos inscripciones con el nombre de Tespis: en un herma acéfalo hallado en Italia, que lo llama "hijo de Temón" (T 4a) ; y en una basa de mármol sobre la que se erigía su efigie en el teatro de Dioniso (T 4b). Entre las inscripciones vasculares, conservamos doce con el nombre de Eveón, el hijo de Esquilo: en algunas el poeta es alabado con el calificativo καλός ("estupendo"). Tres de ellas interesan especialmente, porque conmemoran su actuación como protagonista en *Arqueras* de su padre Esquilo, donde hacía de Acteón; y en *Andrómeda* de Sófocles, donde hacía de Perseo. En el *Támiras* de Sófocles Eveón hacía de Argíope, madre del mítico músico, mientras que el propio Sófocles se quedó con el papel protagonista.

Las inscripciones - dos de ellas del tipo καλός- que aparecen en una cílica de Duris (T 5?), acompañan a unas pinturas con motivos dionisíacos. Probablemente, recuerden una tragedia del propio tragediógrafo, pues da la casualidad de que el único título que se le atribuye es la *Licurgía*, una trilogía de tema dionisíaco.

Finalmente, habría que mencionar otros materiales literarios, tales como los *flíaces*[216]

---

[214] Cf. los *Catálogos* o *Tablas* de Calímaco de la célebre Biblioteca de Alejandría.

[215] V. CAT. A 2.

[216] Los *flíaces* eran farsas populares dorias, en las que se hacía "*paratragedia*". Rintón de Siracusa probablemente parodiaba en su *Medea* la tragedia homónima de Eurípides.

y los *centones*[217]. Con relación a los poetas aquí estudiados, no han resultado materiales muy rentables.

III. 4. LA TRADICIÓN MITOGRÁFICA

Los poetas trágicos llevaban a escena, por lo general, el episodio concreto de un mito. Existían otras posibilidades argumentales: el "drama histórico" y la "Tragedia de tema inventado". El "drama histórico", descubierto por Frínico, constituye un caso aparte del que hablaremos más adelante. La otra fuente argumental surge de manera marginal a finales del s. V a. C. de la mano del poeta Agatón[218] y coincide con el florecimiento del racionalismo promovido por la Sofística y el desplazamiento del mito como instrumento de educación.

III. 4. a. La tradición anterior a la Tragedia

Frente a lo que sucede en otras culturas, en Grecia el poeta, inspirado directamente por las Musas, era quien se encargaba de transmitir la tradición mítica. Este hecho va a conferir a los mitos una asombrosa libertad y va a provocar que se multipliquen sus variantes temáticas. La secular tradición oral fue recogida por la poesía épica e influyó tanto en el mito, que se llegó a decir que Esquilo declaraba que sus tragedias eran "las migajas del gran festín de Homero"[219].

En los poemas homéricos encontramos tres tipos de mitos: sobre la guerra de Troya; sobre héroes y dioses concretos; y treinta y nueve mitos sin conexión directa con la guerra. Si nuestro tragediógrafo Aristarco de Tegea expusiera en su *Aquiles* un argumento similar al de los *Mirmidones* de Esquilo, su fuente en última instancia sería la *Ilíada*. Desde luego, es indiscutible que el relato sobre Meleagro, presente en el libro IX de la *Ilíada,* debió influir en *Mujeres de Pleurón* de Frínico; o que la referencia al castigo de Tántalo, relatado en el libro XI de la *Odisea,* influyera en otra tragedia de Frínico titulada *Tántalo*. Y el poeta Aristias, para concebir la trama argumental de su drama satírico *El Cíclope*, tuvo que basarse (al igual que Eurípides) en el famoso episodio entre Odiseo y Polifemo del libro IX de la *Odisea.*

Hesíodo es el primer poeta arcaico que sistematiza los mitos griegos en su *Teogonía,* donde relata el origen del mundo y de los dioses y las genealogías de los héroes. En uno de sus pasajes[220] narra la decapitación de Medusa, una de las probables líneas argumenta-

---

[217] El *centón* era una composición formada a partir de versos ajenos. Hosidio Geta escribió hacia el 200 d. C. el *centón Medea* con importantes variantes, con relación a la tragedia de Séneca.

[218] Poeta que cae fuera de los límites de nuestro trabajo.

[219] Cf.. A, *TrGF* T 112 a y b.

[220] HES., *Th.* 280. Una descripción más detallada del asunto puede verse en *Sc.* 216 y ss.

les del *Perseo* de Prátinas.

El *Catálogo de las mujeres* fue compilado hacia el 600 a. C., como prolongación de la lista de héroes de madre divina que aparece al final de la Teogonía. El poeta beocio lo concibió con un plan unitario, reduciendo el *corpus* de la mitología griega a tres grandes familias emparentadas entre sí, que se remontan a unas siete generaciones antes de la guerra de Troya. Este poema tuvo honda resonancia, especialmente, en varias tragedias de Frínico. Hesíodo menciona a los descendientes de Zeus e Ío, entre ellos, Dánao, que era uno de los personajes de la dilogía (o trilogía) formada por las tragedias *Los Egipcios* y *Las Danaides*. Acteón, en la versión hesiódica, pretendía desposar a Sémele, por lo que Zeus se vengaba por medio de su hija Ártemis. En su *Acteón* Frínico pudo innovar la versión tradicional, haciendo que el conflicto dramático enfrentara al héroe con la propia diosa de la caza. En la versión de Hesíodo, Meleagro muere luchando junto a las murallas de Pleurón a manos de Apolo, que apoyaba a los curetes. Este desenlace fue modificado por Frínico en *Mujeres de Pleurón*, donde el héroe moría en combate, pero no ante un dios, sino al ser arrojado al fuego un tizón mágico por su madre Altea.

El influjo de Hesíodo también se aprecia en otros autores. Un fragmento del *Catálogo de las mujeres* relata el sacrificio de Ifímede (otro nombre de Ifigenia), degollada por los aqueos en Áulide. Ese asunto pudo constituir el argumento de los *Sacerdotes* de Tespis. En otro fragmento aparece la primera mención del castigo de Asclepio, fulminado por Zeus con un rayo, que pudo inspirar (directa o indirectamente) la pieza de Aristarco.

El retrato de las *Keres,* que aparece en un pasaje del poema el *Escudo*, debió de aportarle a Aristias un material imprescindible, cuando concibió su pieza titulada *Keres.*

Aunque de los otros poetas épicos del período arcaico sólo se han conservado algunos fragmentos o epítomes, su influjo sobre Píndaro, Baquílides, la Tragedia y las artes plásticas fue inmenso. Originariamente, sus poemas eran independientes entre sí, pero con el paso del tiempo hubo un intento de sistematización para integrarlos. Su temática era muy diversa: al *Ciclo Épico* (del que conservamos un resumen de Proclo), que cubría las lagunas de la *Ilíada* y la *Odisea*, habría que añadir otros: poemas de tema local, poemas centrados en un héroe, etc.

Con relación a nuestro estudio sobre la Tragedia fragmentaria, Frínico pudo basarse en el los *Cantos Ciprios* -el primero de los poemas del *Ciclo troyano*, donde se narraban sucesos anteriores a la guerra de Troya-, si se admite que compusiera una tragedia titulada *Troilo*; e incluso Tespis, en el caso de que el tema de su tragedia *Sacerdotes* abordara el sacrificio de Ifigenia.

Los sucesos posteriores del Ciclo aparecían en la *Etiópida* de Arctino de Mileto, donde se narraban, entre otros hechos, las muertes de Pentesilea y de Tersites a manos de Aquiles.

En los *Regresos* de Agias de Trecén, poema compuesto después del 650 a.C., se aludía

a Tántalo entre los personajes del Hades y al castigó de la piedra. El poema pudo inspirar el argumento del *Tántalo* de Frínico (más complicado resulta inferir algo parecido para las piezas de Prátinas y Aristarco).

La *Danaida,* poema centrado en la Argólide (que presentaba a las hijas de Dánao con un perfil amazónico), debió influir en *Los Egipcios* y *Las Danaides* de Frínico.

Con relación a los poemas sobre un héroe, Creófilo de Samos en la *Toma de Ecalia* (poema sobre Heracles) hacía alusión a la muerte de los hijos de Medea a manos de los corintios, que divulgaron la historia de que fueron asesinados por su propia madre. La *Medea* de Neofrón, si se acepta nuestra hipótesis, finalizaría con este desenlace.

El influjo de la lírica coral doria del Peloponeso y de la Magna Grecia no sólo se aprecia en la forma de los cantos corales de la Tragedia (esto es, el metro y el dialecto dorio)[221], sino también en el empleo del mito, que el coro de tragedia emplea con frecuencia para tipificar modelos de actuación.

Estesícoro de Hímera (finales del s. VII a. C.) fue el poeta que ejerció mayor proyección entre los tragediógrafos, después de Homero y los poetas del Ciclo épico. Introdujo muchas innovaciones en los mitos que fueron muy del agrado de los poetas trágicos. Un ejemplo podría ser el detalle del mechón de cabello de Orestes reconocido por Electra[222], que fue recogido después por Esquilo[223], Sófocles[224] y Eurípides[225] en sus respectivas versiones del mito; o el asunto del fantasma de Helena[226], empleado por Eurípides en su tragedia y que originó el famoso tema de la *Palinodia.*

Con relación a los poetas trágicos de este trabajo, la leyenda tebana, tema de la *Europea* de Estesícoro, debió de ejercer gran peso en la tragedia *Acteón* de Frínico; mientras que el poema *Erifila,* donde se refería que el dios de la medicina fue fulminado por Zeus por resucitar a Capaneo y Licurgo, dos de los siete jefes muertos ante Tebas, pudo ser la fuente argumental de la tragedia *Asclepio* de Aristarco. Con relación al tema de los Epígonos, muy fecundo en la Tragedia, hay que destacar que no aparece en los poetas aquí tratados. La leyenda tesalia, tema del poema *Juegos en honor de Pelias,* pudo inspirar la tragedia homónima de Tespis, que además lleva el doblete *Forbante.* La leyenda etolia, presente en *Cazadores del jabalí,* pudo influir en *Mujeres de Pleurón* de Frínico. Finalmente, la saga de Agamenón, tema del poema titulado *Orestía,* donde se relataba que

---

[221] La forma redonda de la ὀρχήστρα del teatro se acomodaba mejor a la danza coral del ditirambo que a las danzas "rectangulares" de las representaciones dramáticas: cf. SIMON, 1988, p. 3.

[222] STESICH., *PMG F* 217.

[223] A., *Ch.* 164 y ss.

[224] S., *El.* 51-53, 900-903.

[225] E., *El.* 508 y ss.

[226] STESICH., *PMG F* 192.

Ifigenia acudía engañada a Áulide para casarse con Aquiles, pudo inspirar las *Sacerdotes* de Tespis.

El ditirambo fue renovado hacia el 600 a. C. en Corinto de la mano de Arión[227]. Seguramente Tespis acudió a la temática del ditirambo para componer sus tragedias. Después de Arión, a mediados del s. VI, el poeta Íbico de Regio[228] y Simónides aportan las alusiones más antiguas sobre Orfeo, protagonista de una pieza homónima de Aristias.

La actividad literaria de Píndaro (518-444) y Baquílides coincide con la de la tríada central, por lo que podemos encontrar influencias recíprocas. Los temas míticos empleados por Píndaro en sus *Epinicios* aparecen en función del elogio del vencedor a quien dedica el poema. El poeta elige la versión más apropiada, seleccionando los aspectos que más le interesan e incluso inventa algunos detalles.

En la *Olímpica I* Píndaro se niega a admitir que la diosa Deméter devorara el hombro de Pélope, prefiriendo otra versión, según la cual el muchacho habría desaparecido, porque Posidón, que se había enamorado del muchacho, lo raptó[229]. Seguramente Píndaro "polemiza" contra la versión del *Tántalo* de Frínico, que podría haber llevado a escena el macabro asunto del infanticidio. En la *Pítica X*, la más antigua conservada (compuesta ca. el 498 a. C.), el poeta beocio alude al episodio de Sérifos del mito de Perseo, pero ignoramos si fue anterior o posterior al *Perseo* de Prátinas. Y en la *Pítica III*, escrita en el 474-473 a. C., relata que la insensatez de Asclepio le llevó a violar las leyes de la naturaleza y fue fulminado por Zeus, por lo que pudo ser la fuente manejada por Aristarco para el argumento de su *Asclepio*.

En el ámbito de la prosa, no podemos olvidar la importante labor mitográfica desempeñada por los logógrafos, entre los que destacan Hecateo[230], Acusilao[231], Ferecides[232] y Helanico[233].

---

[227] Cf. HDT. 1, 23. Laso luego lo llevaría a Atenas.

[228] Autor también de largos poemas cuyos temas coinciden con el poeta de Hímera: *Destrucción de Troya, Cazadores de Jabalí, Retornos*, etc.

[229] PI, *O.* 1, 25 y ss.

[230] Hecateo de Mileto, cuyo *floruit* se sitúa hacia 520-516 a. C., compuso una obra titulada *Genealogías* o *Historias*, que ha sido dividida en cuatro libros. Se remonta hasta la época mítica para indagar sobre los antepasados de aquellas familias (incluyendo la suya propia) que pretendían descender de un héroe o de un dios. Para la cronología se basaría en el cálculo por generaciones y a veces aplica interpretaciones de tipo etiológico.

[231] En la primera mitad del s. V a. C., Acusilao de Argos escribió sus *Genealogías* o *Historias*, obra que posteriormente se dividió en tres libros: uno dedicado a los dioses (comenzando por una cosmogonía y una teogonía), otro a los héroes y otro más a los hombres. Su dependencia de la obra hesiódica era considerable, aunque interpretaba muchos elementos míticos desde un punto de vista racionalista.

[232] Ferecides de Atenas, contemporáneo del anterior, fue autor de un libro titulado *Historias*. Esta obra, que se suele dividir en diez libros, era de argumento genealógico y alcanzaba la época histórica. El autor, que dedicaba un lugar especial a las familias del Ática, partía de las filiaciones de los héroes. Establecía, por lo tanto, una sistematización precursora de la que empleará después Apolodoro, pero carente de intereses racionalistas.

[233] Helanico de Lesbos, que desarrolló su actividad desde mediados del siglo V a. C., se propuso sistematizar el disperso material de los poemas épicos y de los mitógrafos anteriores. Escribió obras genealógico-mitográficas, en las que recogía toda la tradición anterior a la guerra de Troya, organizándola en cuatro grandes linajes (Deucalión, Foroneo, Atlas y Asopo) interrelacionados sincrónicamente o por parentesco. No suele introducir variantes nuevas,

Procedieron éstos a organizar, con frecuentes aspiraciones racionalistas y bajo el influjo de obras cosmogónicas y teogónicas precedentes, las muy diversas tradiciones genealógicas.

III. 4. b. La tradición posterior a la Tragedia

La utilidad de este material es mucho mayor de lo que, a primera vista, podríamos creer. Las ambiciosas enciclopedias mitográficas y los manuales sobre aspectos parciales de la mitología recogieron datos procedentes de fuentes muy diversas y, entre ellas, la Tragedia ocupó un puesto privilegiado, porque no se limitó a divulgar versiones ya conocidas, sino que también introdujo otras nuevas. Los mitógrafos pudieron manejar las piezas originales disponibles o acudir a los datos recogidos en las colecciones de resúmenes, que vimos arriba como un tipo secundario de ὑπόθεσις[234]. Y para demostrar la extraordinaria importancia de este material, podemos mencionar el siguientes hecho: una de las fábulas de Higino se titula *Antíope de Eurípides*[235], lo que pone de manifiesto que es un resumen del argumento de esa tragedia.

III. 4. b. i. Las enciclopedias mitográficas

Los únicos manuales conservados que pretenden abarcar la mitología griega de manera global son la *Biblioteca* de Apolodoro y las *Fabulas* de Higino, aunque ambos distan de estar completos y presentan problemas de cronología.

III. 4. b. i. a. La *Biblioteca* de Apolodoro

Escrita después del año 61 a. C., la *Biblioteca* es una recopilación minuciosa (pero incompleta) de la mitología griega. Compuesta por tres libros y un epítome, recoge fuentes exclusivamente literarias y, en bastantes relatos, resume obras de algunos poetas épicos y trágicos griegos. Su importancia radica, sobre todo, en su disposición: el origen de los dioses, las genealogías heroicas (los descendientes de Deucalión, Ío y los Atlántidas), los reyes de Atenas y, finalmente, un epítome sobre las hazañas de Teseo, la guerra de Troya y los regresos. También destaca por el carácter global de su concepción; y por citar variantes de fuentes muy anteriores.

III. 4. b. i. b. Las *Fábulas* de Higino

Conservamos un libro conocido como *Fábulas* o *Genealogías* atribuido a Higino. Es-

---

sino que elige la más antigua, la que posee más autoridad o la más educativa. En sus obras etnográficas sobre el Ática, Argos, Tesalia, etc., se ocupaba de asuntos históricos en los que también tenía cabida el mito.

[234] Cf. Apartado III. 3. a.

[235] HYG., *Fab.* 8.

tas "fábulas" fueron traducidas al griego por un autor anónimo en el 207 d. C., año que marca el *terminus ante quem* de su composición. En la actualidad, no conservamos ningún manuscrito completo y sólo las podemos conocer a partir de la edición que publicó Micyllus en 1535 en Basilea. Se trata de un manual mitográfico que pretende ser exhaustivo y que contiene datos no mencionados por Apolodoro. El autor no sólo compiló o tradujo originales griegos, sino también incorporó mitos romanos.

El libro de las *Fábulas* consta de tres partes: un compendio de genealogía, relatos sobre personajes concretos; y finaliza con catálogos de personajes sobre hechos relevantes o curiosos: *los siete sabios* (221), *Quienes se suicidaron* (243), *Quienes regresaron de los Infiernos con permiso de las Parcas* (251), etc.

Muchos de los relatos de Higino conservan resumidos los argumentos de tragedias perdidas. Constituye una fuente de primerísimo orden, porque, a menudo, da varias versiones de un mismo mito: así, sobre el "trágico" fin de Licurgo dice o que "se dio muerte enloquecido por Líber"[236]; o que, después de haber expulsado a Baco y negar que fuese un dios, "cuando bebió vino se embriagó y quiso forzar a su madre"[237]; o que "fue enloquecido por Líber y mató a su esposa y a su hija". En algunos casos es irrefutable que Higino resume el argumento de una tragedia: así ocurre en la fábula titulada *Ifigenia taúrica*, claro resumen de la tragedia homónima de Eurípides. En otros casos, hay aspectos que sugieren el influjo de una versión dramática: en la fábula sobre Álope, el hecho de que Higino mencione a una nodriza, y las escenas de reconocimiento apuntan a la *Álope* de Eurípides (aunque no deberíamos perder de vista la versión previa de Quérilo).

III. 4. b. ii. Otras fuentes mitográficas

El resto de los manuales mitográficos se ocupan de aspectos concretos de la mitología. Entre ellos podemos citar los *Catasterismos* de Eratóstenes de Cirene y la *Astronomía* de Higino, que se centran en las leyendas sobre seres que acaban convertidos en constelaciones.

La *Crestomatía* ("sumario de conocimientos útiles") de Proclo, era un manual de literatura, del que sólo conservamos un epítome con los resúmenes de seis poemas sobre la guerra de Troya.

Además de sus cualidades poéticas, las *Metamorfosis* de Ovidio poseen una gran relevancia mitográfica. Ovidio, que se basó en obras hoy perdidas, como las *Metamorfosis*[238] de Nicandro de Colofón (autor del s. III-II a. C.) y las *Pasiones amorosas* (relatos en prosa sobre amores desdichados) de Partenio de Nicea, ordena cronológicamente

[236] Cf. HYG., *Fab.* 242, 2.
[237] HYG., *Fab.* 132, 1 y 2.
[238] Cuyo asunto conocemos por los sumarios en prosa del mitógrafo de época antonina Antonino Liberal.

las metamorfosis de la mitología griega: desde el origen del mundo hasta Eneas y sus descendientes.

Los escolios a los principales poetas griegos y latinos sirven de complemento de los manuales mitográficos y, a veces, constituyen nuestra única fuente de información sobre datos importantes o versiones menos conocidas de muchos mitos. Por lo general, son datos anónimos, pero también los hay atribuidos a autores concretos. Un claro ejemplo del valor de este material es un escolio de Servio, donde se relata la historia de Caria, princesa a la que se une Dioniso, ante la oposición de sus hermanas, devotas de Ártemis. Si no contáramos con este escolio, la reconstrucción del doble título de Prátinas *Dimenas o Mujeres de Carias* habría visto limitados su resultados.

En las obras de autores de la talla de Plinio o Pausanias, cuyo principal objetivo no era el estudio de la mitología, encontramos datos muy valiosos sobre algunos mitos.

Plinio el Viejo, retórico e historiador romano, escribió a mediados del s. I d. C. su *Historia Natural*. En ella comenta las obras de muchos artistas antiguos, lo que permite conocer los temas míticos que interesaban.

La *Descripción de Grecia* de Pausanias se encuadra en un género del helenismo tardío, cuyos autores eran llamados "periégetas". Por algunos datos del libro primero, sabemos que Pausanias comenzó su obra ca. el 143 d. C. Aunque su objetivo fundamental se centra en el conocimiento de lugares y monumentos, el autor recapitula la historia de Grecia y añade narraciones mitológicas[239]. Con relación a sus relatos míticos y heroicos, se interesa más por los poetas épicos que por los poetas trágicos, pues cita una vez a Sófocles (y nunca a Eurípides).

III. 5. LAS ARTES PLÁSTICAS

El material iconográfico constituye una fuente complementaria para el conocimiento de los mitos griegos, que han sido transmitidos por las fuentes literarias de modo fragmentario. Se trata, empero, de un material completamente distinto del analizado hasta este momento, ya que posee unas técnicas y un "lenguaje" propios, ajenos a la investigación filológica.

La reconstrucción de la Tragedia perdida no se concibe, en la actualidad, sin examinar los testimonios plásticos antiguos sobre los personajes y motivos de la mitología griega,

[239] La disposición de los capítulos sigue un orden geográfico: Ática, Peloponeso, Beocia, Fócide y Lócride. Presenta, en primer lugar, la historia y la topografía de las ciudades importantes y, a continuación, informa acerca de sus cultos religiosos. Sus fuentes mitográficas más importantes debieron ser la *Biblioteca* de Apolodoro y la obra de Filón de Biblos.

que protagonizaban también la inmensa mayoría de las piezas dramáticas[240]. La reciente publicación del último volumen de la magna obra colectiva titulada *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* nos ha facilitado el acceso (por orden alfabético) a toda la iconografía mitológica antigua conservada, así como a formas artísticas desaparecidas (pinturas murales situadas en lugares públicos, objetos de metal, madera, marfil, etc.), pero aludidas por autores antiguos. En efecto, la Tragedia constituye un tipo de literatura concebida, ante todo, para ser representada ante un público amplio, por lo que las obras dramáticas tuvieron que influir sobre los artistas (o sobre los particulares que encargaban las obras), que, tras asistir al teatro, podían ilustrar en sus obras determinados fragmentos de una pieza teatral.

En el arte clásico podemos encontrarnos con cuatro posibles métodos de narración de un mito, como indica Shapiro[241]: 1) "Cíclico": narración de episodios separados con la repetición del protagonista. 2) "Monoescénico": representación de un único momento con unidad de espacio y tiempo. 3) "Sinóptico": o combinación de varios momentos del mito. 4) "Continuo": sin límites fijos entre los episodios individuales (método desconocido para los griegos).

A nuestro juicio, el método "sinóptico" es el que los ceramistas solían emplear para ilustrar una representación dramática.

Con relación a nuestro trabajo, el material iconográfico tiene tres utilidades principales:

1°. Nos ayuda a reconstruir la tradición mitográfica -que, como ya vimos arriba, con frecuencia también es fragmentaria-. De hecho, un mito puede figurar en un obra de arte con detalles muy diferentes de los mencionados en las versiones literarias.

2°. Confirma la antigüedad o la difusión de ciertas variantes míticas, que han sido transmitidas sólo en versiones literarias muy tardías.

3°. Permite sugerir algunas hipótesis sobre el influjo del teatro en el arte y viceversa. A menudo la representación plástica de una escena narrativa cambia de un periodo a otro, lo que permite confirmar la generalización de una versión nueva de un mito.

Los principales tipos con que contamos son los vasos cerámicos, los relieves en piedra y metal y la escultura exenta.

La cerámica constituye, con diferencia, el soporte plástico que aporta el mayor número de ilustraciones de mitos. La abundancia de objetos cerámicos conservados no sólo se debe a la perdurabilidad del material -que imposibilita su reutilización-, sino también a

[240] Cf. CATTERUCCIA, 1965, 285 y ss.
[241] SHAPIRO, 1994, 8-9.

que se trataba de objetos muy apreciados por otros pueblos (sobre todo los etruscos, que los empleaban con fines funerarios). Las escenas narrativas de mitos se remontan a los vasos áticos del 700 a. C. A finales del s. VII a. C. se perfecciona en Corinto la "técnica de figuras negras", por medio de la cual los ceramistas atenienses lograrán monopolizar los mercados a mediados del s. VI. Más tarde, hacia el 530 a. C., los pintores atenienses inventan la "técnica de figuras rojas", que se impone a comienzos del s. V. Y a partir de la segunda mitad de este siglo comienza a fabricarse una cerámica propia en la Magna Grecia, con ilustraciones que reflejan en muchos casos piezas del teatro griego. Los estudios del arqueólogo australiano Arthur Dale Trendall han arrojado luz sobre la distinción entre la cerámica ática e italiota. Los primeros vasos hallados en la Italia meridional estarían vinculados a la fundación en la Lucania de la colonia panhelénica de Turios (443-442 a. C.) y la de Heraclea (actual Policoro). Entre la cerámica apuliana[242] destacó la de Tarento por la abundancia de su producción[243].

Otros soportes artísticos con escenas mitológicas son el relieve arquitectónico, con el que se decoraban las metopas o los frontones de los templos -los más antiguos se remontan a comienzos del s. VI a. C.- y algunas chapas de bronce -la mayoría han aparecido en Olimpia y se remontan al siglo VII- con las que se decoraban las embrazaduras de los escudos.

La escultura exenta no suele tener gran interés narrativo, a excepción de algunos grupos escultóricos con escenas narrativas, como sucede con el famoso grupo de bronce de Atenea y Marsias (fundido por Mirón), que hemos puesto en relación con un conocido fragmento de Prátinas[244].

Finalmente, habría que añadir fuentes tan heterogéneas como los sellos, las monedas, las placas de terracota -empleadas para decorar muebles-, los frescos pompeyanos, los sarcófagos romanos, etc., aunque no hayamos recurrido a ellas en este trabajo.

III. 5. a. Problemática

A pesar de que Séchan demostró hace ya tiempo, en su monumental obra *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, numerosas conexiones entre la Tragedia y los pintores cerámicos de Atenas, el material iconográfico en la reconstrucción de la Tragedia fragmentaria sigue siendo uno de los más polémicos, porque los filó-

[242] Para los problemas iconográficos de la cerámica de Apulia: cf. PENSA, 1968, 236 y ss.

[243] También hay temas teatrales en las escuelas italiotas de Campania y Sicilia: WEBSTER, 1948-49, 15 y ss.

[244] V. Capítulo cuarto: *F* 3.

logos más ortodoxos nunca han dejado de mostrar sus suspicacias hacia la "filología arqueológica".

En la actualidad, algunos eruditos (principalmente de la escuela francesa) han vuelto a airear la cuestión, aplicando principios de semiótica y estructuralismo a la iconografía. Según Metzger[245], las artes plásticas no deberían ser consideradas como simples ilustraciones de los textos, como si éstos fueran la única verdad representativa de la cultura griega[246].

En un trabajo sobre algunos fragmentos escogidos de Eurípides, Collard[247] se hace eco de una nueva reacción en contra de la utilidad de las artes plásticas y manifiesta su cautela, sobre todo, si hay un gran intervalo de tiempo entre el dramaturgo y el testimonio plástico.

Si nos ciñéramos exclusivamente a aquellas vasos en los que hay señales inequívocas del ambiente teatral[248], resultaría muy difícil reconocer el influjo de la Tragedia en la cerámica ateniense[249]. En realidad, sólo podríamos mencionar dos pinturas vasculares[250] sobre las que no existen dudas de que reflejan representaciones trágicas celebradas en Atenas a comienzos del s. V. Pero tal actitud ante las artes plásticas pecaría de exagerada[251], ignorando el fuerte impacto visual que ejercía el teatro[252] -un auténtico "medio de masas"[253] de la época- sobre los ciudadanos en general y los artistas en particular, y prescindiendo de una fuente riquísima de información. La explicación de por qué resulta tan complicado reconocer cuándo una pintura vascular representa una tragedia se debe, sin duda, a que los pintores evitarían romper la ilusión dramática (frente a lo que ocurre con la Comedia o con el Drama satírico, reconocible por la presencia de los sátiros), porque la Tragedia recreaba las leyendas heroicas de un pasado lejano, pero que se consideraban reales[254], "un pasado lejano y remoto, que contrasta con el orden de la ciudad, pero que permanece aún vivo en la religión cívica, en la que el culto

---

[245] METZGER, 1984, 5-9.

[246] Cf. J. M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Genève-Roma, 1975.

[247] COLLARD, *Euripides: Selected fragmentary plays*, ..., 1995, 1, p. 3-4. Para una postura similar con relación al drama satírico: cf. LISSARAGUE, 1987, 93 y ss.

[248] GREEN, 1991, p. 50.

[249] Para TAPLIN, 1997, 90, la falta de reflejo de los temas de la Tragedia sobre los vasos áticos del s. V a. C. indicaría que el drama se percibía demasiado cercano a la vida política diaria de la ciudad.

[250] TAPLIN, 1997, p. 69-70.

[251] Ni siquiera se aceptaría la utilidad de vasos con evidentes representaciones teatrales como los que exponemos en el capítulo dedicado al poeta y actor Eveón, cuyo nombre figura junto al personaje que interpretó en tragedias de Esquilo y Sófocles: vid. Capítulo undécimo.

[252] Cf. SHAPIRO, 1994, p. 4.

[253] Cf. PL., *Min.* 321 A (= Capítulo primero T 13).

[254] Cf. VICKERS, 1973; GREEN, 1991, p. 40-41.

a los héroes, ignorado por Homero y Hesíodo, ocupa un puesto privilegiado"[255]. Las excepciones podrían explicarse por los encargos de compradores que habrían exigido a los artistas que plasmaran con fidelidad el vestuario o la escenografía empleados en una determinada representación.

Frente a las dificultades de interpretación que presentan los vasos áticos del s. V, muchas de las representaciones mitológicas que aparecen en los vasos del sur de Italia y Sicilia (fabricados entre 425 y 325 a. C.) son claras ilustraciones de piezas teatrales griegas[256] (así lo indican los ropajes[257] o la presencia de personajes típicos de la Tragedia como el pedagogo). Tal disparidad entre la cerámica ateniense y la italiota no es fácil de explicar[258] y debe obedecer a una multiplicidad de factores (históricos, culturales e incluso psicológicos)[259]. De cualquier manera, en los teatros de las ciudades de la Magna Grecia[260], no sólo se hacían reposiciones de los autores ya consagrados -con una predilección especial por Eurípides-, sino también se representaban las tragedias de los poetas del momento, lo que explicaría el tratamiento poco usual de los antiguos mitos sobre algunos vasos, como veremos en el apartado siguiente, cuando hablemos de una cratera[261] con el mito de Medea.

---

[255] Cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1986, p. 16.

[256] Cf. TRENDALL, 1989, 262-264; ID., 1991, p. 151-182. Sin embargo, TAPLIN, 1993, p. 21 y ss., cree que los vasos del sur de Italia no deben considerarse "escenas específicas", aunque tengan alguna relación con la Tragedia. Recientemente, sobre la presencia de una tragedia de Queremón en la cerámica italiota: MORELLI, 2001, passim.

[257] El actor llevaba un *jitón* de mangas anchas y un manto sujeto en el hombro izquierdo, que llamaban la atención por sus ricos estampados.

[258] En la Magna Grecia, la Tragedia era la fuente primordial para la difusión de los mitos, pues las representaciones teatrales eran constantes. Además, parece que los artistas italiotas no sólo se interesaron por la dimensión cívica o religiosa del espectáculo, sino también por sus aspectos puramente materiales o "visuales". Para esta cuestión: cf. DRAGO, 1933, 3 y ss.; PENSA, 1968, 236 y ss.; WEBSTER, 1948-9, 15 y ss.; FORTI, 1966.

[259] La tragedia griega fue "importada" desde Atenas por Esquilo y Frínico, acogidos en la corte de Hierón I de Siracusa (478-467 a. C.), donde fue un género muy apreciado. La Guerra del Peloponeso (431-404 a. C.) dejó aislado el occidente griego, lo que debió complicar el desplazamiento de los poetas o de las incipientes compañías teatrales a la Magna Grecia. Una buena prueba del entusiasmo con el que se recibía el teatro ateniense, aparece en una anécdota sobre los atenienses hechos prisioneros tras el desastre naval frente a Siracusa en el 413 a. C., relatada por Plutarco en *Nicias,* 39: "Debieron otros su salud a Eurípides, porque los sicilianos, según parece, eran entre los griegos de afuera los que más gustaban de su poesía, y aprendían de memoria las muestras y, digámoslo así, los bocados que les traían los que arribaban de todas partes, comunicándoselos los unos a los otros. Dícese, pues, que los atenienses que por fin pudieron volver salvos a sus casas, muchos visitaron con el mayor reconocimiento a Eurípides, y le manifestaron, unos, que hallándose esclavos, habían conseguido libertad enseñando los fragmentos de sus poesías que tenían de memoria, y otros, que dispersos y errantes después de la batalla, habían recibido de comer y beber cantando sus versos (traducción de A. R. Romanillos)".

[260] Cf. TRENDALL, 1991, p. 152.

[261] Como podrá comprobarse, la terminología de la cerámica griega empleada en este trabajo es la propuesta por BÁDENAS & OLMOS, 1988, p. 61 y ss.

III. 5. b. Influjo recíproco

Al igual que el impacto visual de la Tragedia influyó en muchas creaciones de los artistas plásticos, éstos, a su vez, pudieron influir con ciertos convencionalismos iconográficos en el tratamiento concreto de algunos personajes o en determinadas situaciones dramáticas.

Pero si ya resulta difícil demostrar que una pieza concreta de arte este inspirada en una representación dramática de un dramaturgo concreto, lo es más todavía, si se intenta relacionar el material iconográfico con los autores de nuestro trabajo.

En cualquier caso, el estudio de las artes plásticas, sobre todo la cerámica, permite llegar a interesantes conclusiones. Podemos dar ejemplos concretos de influjos recíprocos:

La iconografía parece confirmar que el título de Tespis *Forbante o Juegos en honor de Pelias* podría ser una de las falsificaciones de Heraclides del Ponto, porque, al igual que en las fuentes literarias contemporáneas de Tespis[262], en las representaciones cerámicas no hay ni rastro de las dotes atléticas de Forbante, para incluirle entre los héroes participantes en esos Juegos. Forbante tan sólo acompaña a Teseo en alguna de sus aventuras. Heraclides del Ponto, que conocería las numerosas versiones que circulaban acerca de los Juegos de Pelias, pudo falsificar este título y lo atribuyó a Tespis, incorporando a un héroe ateniense en esa leyenda.

En la tragedia *Sacerdotes* de Tespis, la iconografía permite apoyar nuestra hipótesis[263]: tenía por argumento el sacrificio de Ifigenia, pues un fragmento de cratera protoática que se remonta al 650-630 a.C., podría reflejar la muerte de la muchacha ante Agamenón (o Calcante).

La cerámica permite confirmar que el título de Tespis *Muchachos* se centraba en el mismo episodio que un ditirambo homónimo de Baquílides del 480 a. C.: el enfrentamiento entre Minos y Teseo probablemente se representa ya en un plato de Tasos del 525-500 a. C. El episodio está representado en el fondo de una bella cílica de figuras rojas del 510-500 a. C. donde figura Teseo, Anfítrite, Tritón y Atenea.

Y otro título de Tespis, *Penteo,* encuentra también su correlato en la pintura vascular. Los fragmentos de una psictera ática de figuras rojas, pintada por Eufronio ca. el 515 a. C., nos presenta a Penteo desmembrado por las ménades. Una de ellas lleva la inscripción Γαλήνη ("Galene"), lo que vendría a demostrar que en esa primitiva tragedia aún no intervenía Ágave, la madre de Penteo, como sucede en las *Bacantes* de Eurípides.

---

[262] Cf. Capítulo primero: T 24.

[263] Que se apoya, a su vez, en otra de Welcker sobre las *Sacerdotisas* de Esquilo.

El mito de la lucha entre Heracles y Anteo, tratado por Frínico en su tragedia *Anteo o Los libios*, pudo inspirar una cratera de figuras rojas del 515-500 a. C., donde tres mujeres, a guisa de coro, contemplan la escena. No obstante, ese asunto podría estar representado sobre una metopa de Campania del 550 a. C.

A veces una amplia distancia cronológica no supone una barrera infranqueable, para establecer un nexo entre un monumento artístico y una representación dramática. Tal es el caso de una hermosísima cratera del 350 a. C., hallada en Apulia. Probablemente se trataría de una copia de un monumento ateniense del s. V, con el que se conmemoraría la representación de la tragedia *Los justos o Los persas o Los compañeros de Consejo* de Frínico.

Otras veces la iconografía es muy útil, si se relaciona con las fuentes literarias supuestamente posteriores a una determinada representación de un tragediógrafo. El mito de Tántalo aparece en una fecha bastante tardía, a comienzos del s. V a. C., pero los artistas sólo se interesan por el asunto de su castigo. La arqueóloga Erika Simon ha reconstruido una metopa de mediados del s. VI a. C. con la figura de Pélope metido en un caldero, ante una figura amenazadora que porta una espada: sin duda, se trata de Tántalo, pues en otras tres metopas del mismo templo están los criminales Ticio, Sísifo e Ixión, con los que Tántalo suele ser asociado. Si asumimos la hipótesis de Simon, y tenemos en cuenta que el relato aparece por primera vez hacia el 476 a. C., en la *Olímpica* 1 de Píndaro, podríamos aceptar que el poeta beocio se inspirara en la versión de Frínico, cuyo *Tántalo* llevaba a escena el sacrílego sacrificio de Pélope -evidentemente, una versión más horrenda que las otras sobre los robos o los chismes divulgados por Tántalo-.

Si el fragmento 13 de Frínico sobre la belleza de Troilo no era una alusión accidental, sino que pertenecía a una tragedia de igual título, una placa de bronce del 590-80 a. C., hallada en Olimpia, permitiría demostrar que Frínico ya era conocedor de una variante mítica (bastante tardía en las fuentes) en la que Aquiles se enamora de Troilo - la presencia de un gallo sobre el altar en el que Aquiles se dispone a matar al efebo sugiere un tema homoerótico-. Ión de Quíos dice que Sófocles citó el fragmento de Frínico, deslumbrado por la belleza de un joven copero, lo que rubrica nuestra hipótesis.

Frínico, inspirándose en episodios de ultratumba, como los que aparecen en un vaso[264] y un bronce etrusco del s. VI a. C., en los que figura Heracles junto a Hermes, pudo alterar el desenlace tradicional del mito de Alcestis, según el cual la heroína regresaba a la vida por haber conmovido a Perséfone, con la introducción del enfrentamiento entre Heracles y Tánato -δαίμων al que Frínico pudo imprimir un carácter agresivo, ignorado por

[264] Vid. Fig. nº 16.

la literatura anterior- en su *Alcestis*. Al mismo tiempo, esta tragedia pudo inspirar la preciosa obra del pintor de Eretria del 425 a. C., en la que contemplamos a la heroína, abatida, poco después de su matrimonio, esperando en compañía de sus allegadas, con las puertas de la estancia abiertas, la llegada implacable de Tánato. El pintor, desde luego, no se inspiró en la tragedia homónima de Eurípides (estrenada el 438 a. C.), porque en ella, como es sabido, la heroína muere años después de la boda con hijos ya crecidos.

En el caso de un autor de la relevancia de Prátinas, la iconografía es muy confusa, porque no hay apenas fragmentos para los títulos conservados. Si las *saltantes lacaenae* del escultor Calímaco, representaban, como cree Séchan[265], la danza de las doncellas de Carias (llamada "cariática") en honor de Ártemis, entonces podríamos considerar que la pieza dramática de Prátinas titulada *Dimenas o Cariátides,* de la que no conservamos ninguna ilustración directa, pudo contribuir a divulgar la fama de esas bailarinas, las cuales quizás están representadas en unos relieves de mármol conservados en Berlín; o incluso en el famoso grupo escultórico de las bailarinas de Delfos del 330-325 a. C. Ahora bien, podría tratarse de un influjo en el arte completamente al margen de Prátinas.

La iconografía también permitiría relacionar el Perseo de Prátinas con un par de vasos del 510-500 a. C., en los que el héroe persigue a las ménades -lo que implicaría que Prátinas introdujo una leyenda local argiva inédita en la escena ateniense-.

Finalmente, el fragmento 3 de Prátinas, el más extenso de los estudiados por nosotros, carece de título. Si se acepta nuestra hipótesis acerca de su pertenencia a un drama satíri co sobre Marsias, tal vez podría relacionarse con el conocido grupo de Mirón, del que se conservan copias romanas.

Con los títulos de Aristias, cuya especialidad era también el drama satírico, tenemos más suerte, porque conservamos varias piezas de cerámica cercanas al periodo de su actividad dramática. Su *Anteo* pudo inspirar al pintor de una pélice del 470 a. C., donde Heracles sujeta su piel de león ante la figura de Anteo. Según Simon, aunque no hay sátiros, toda la escena parece satírica, por lo que la pieza probablemente sería un drama satírico.

Otro vaso, en el que la cazadora Atalanta huye perseguida por un sátiro, podría estar inspirado por la *Atalanta* de Aristias, lo que implicaría que ese título era también satírico. Por lo tanto, cuando Pólux emplea el término τραγικώτερον ("más típico de la tragedia"), para explicar una de las palabras del fragmento que cita de Aristias[266], lo hace en sentido amplio.

El contenido de los fragmentos de otras dos piezas, *Keres* y *Orfeo*, apuntan con más

[265] SÉCHAN, 1930, 135 y ss.
[266] Vid. *F* 2.

claridad a un tratamiento satírico. Las *Keres* pudo inspirar al artista de una pélice del 470 a. C., de marcado acento satírico, que presenta a Heracles sujetando a una criatura, identificada por Harrison[267] con una *Ker*. La representación abordaba probablemente un episodio relacionado con la bajada de Heracles a los infiernos. En el caso del título *Orfeo*, la presencia de un sátiro, armado con un tirso ante Orfeo, en una cratera ática de columnitas del 460 a. C., apuntaría también a un influjo del drama satírico de Aristias.

Finalmente, de aceptarse nuestra hipótesis sobre el desenlace de la *Medea* de Neofrón, que seguiría la versión mitográfica de Creófilo, en la que los niños morían asesinados por los corintios, tal asunto pudo quedar recogido años después en una cratera del sur de Italia del 400 a. C. (quizás por medio de una reposición). La pintura se aleja en algunos matices de la obra de Eurípides: la principal divergencia es que los cadáveres de los niños no van en el carro, sino que yacen sobre el altar. Podría esgrimirse también que el artista diera rienda suelta a su inspiración o que asistiera a una representación de la *Medea* de Eurípides que no era fiel al texto original de la tragedia, pero también nos gustaría apuntar la posible influencia de Neofrón.

IV. POETAS TRÁGICOS ESTUDIADOS

IV. 1. EDICIONES DE LOS TRÁGICOS "MENORES"

La reconstrucción de las tragedias griegas perdidas se remonta a las primeras recopilaciones de los fragmentos de los poetas trágicos, que, como era lógico, fueron parciales y orientadas hacia los trágicos "mayores".

En 1600, Isaac Casaubon publicó en Lyon su libro *Animadversionum in Athenaei Dipnosophistas libri XV*, recogiendo en un *excursus* un catálogo con los títulos de Sófocles.

La primera recopilación de fragmentos de los tres trágicos figura en un libro de Juan Meursio, publicado en Leiden en 1619, *Aeschylus, Sophocles, Euripides. Sive de Tragoediis eorum libri III*, aunque Teodoro Canter ya los había reunido en una edición manuscrita de 1580. A partir de entonces salieron a la luz otros trabajos aumentados con nuevos materiales, entre los que podrían citarse el de Heath[268], Valckenaer[269] o Dindorf[270].

---

[267] Harrison, 1991, 165 y ss. (op. cit. apud Capítulo octavo).

[268] B. Heath, *Notae sive lectiones ad tragicorum Graecorum veterum Aeschyli Sophoclis Euripidis quae supersunt dramata deperditorumque reliquias*, Oxford, 1762.

[269] L. C. Valckenaer, *Diatribe in Euripides perditorum dramatum reliquias*, Leiden, 1767.

[270] C. L. Dindorf, *Poetae scenici Graeci. Accedunt perditarum fabularum fragmenta.* Leipzig-Londres, 1830. En 1869 hizo una quinta edición con el título *Poetarum scenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta.* Leipzig, 1869.

Con relación a los trágicos "menores", F. W. Wagner recopiló, antes que Nauck, *Testimonia* en su *Poetarum Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Bratislava, 1844). J. Toup, en un trabajo previo, la *Epistola critica ad celeberrimum virum Gulielmum, Episcopum Glocestriensem*, que dirigió a Warburton en 1767, comentaba ya alguno de los fragmentos de los trágicos "menores".

IV. 1. a. August Nauck

Los fragmentos de los trágicos "menores" aparecen editados por primera vez de modo independiente, cuando Nauck publica en 1856 todos los fragmentos trágicos conocidos hasta entonces. En 1889 hizo en Leipzig una segunda edición con aparato crítico en latín. Aunque el orden de los fragmentos (basado en el de Welcker) es completamente subjetivo, destaca esta edición por el rigor de su método científico, y lo único que realmente se echa de menos es la inclusión de los *Testimonia* sobre la vida y actividad de los poetas. La obra se completó en 1892 con la publicación en San Petersburgo de su *Tragicae dictionis index, spectans ad Tragicorum Graecorum Fragmenta*. En 1964 se reimprimió el libro y Bruno Snell añadió un suplemento con los *Fragmenta Adespota* y los fragmentos de Eurípides que habían ido apareciendo en la tradición indirecta.

IV. 1. b. Bruno Snell

Ante la necesidad de un estudio en profundidad del material trágico fragmentario, Bruno Snell decidió publicar en Gotinga una nueva edición, los *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, obra filológica colosal en cinco volúmenes (de la que todavía falta el último con los numerosos fragmentos de Eurípides). Se trata de una magnífica edición, con un acertado aparato crítico, en la que se añaden los *Testimonia* sobre los poetas y se incorporan los *Fragmenta* que han ido apareciendo después de la obra de Nauck.

En 1971 salió a la luz el volumen I, dedicado a los trágicos "menores", que aparecen en orden cronológico desde Tespis. Van precedidos por unas *Didascaliae Tragicae,* con sus respectivas fuentes, y *Catalogi* (Calímaco, Tzetzes, ...) de autores y obra. Para realizar su edición, Snell contó con un ejemplar de la edición de Nauck que había pertenecido a Wilamowitz, y en el que había bastantes notas manuscritas de este eminente filólogo. En 1986 Snell hizo una segunda edición, corregida y actualizada con un apéndice por Richard Kannicht, que nos ha permitido disponer de todos los *Testimonia* y los *Fragmenta* conocidos hasta el momento actual.

Previamente, en 1977, Stephan Radt había publicado también en Gotinga el volumen IV con los *Testimonia* y *Fragmenta* de Sófocles (excepto el fragmento 730 a-g, *POxy.*

2452, editado por Kannicht), del que ha aparecido una segunda edición en 1999.

En 1981 apareció el volumen II con los *Fragmenta Adespota*, editado por Snell y Kannicht, que se ocupó de los fragmentos papiráceos. Al final del volumen fueron añadidos unos índices muy útiles. Finalmente, Radt editó en 1985 el volumen III con los *Testimonia* y *Fragmenta* de Esquilo.

IV. 1. c. Richard Kannicht

En 1991, bajo el título de *Musa Tragica,* Richard Kannicht dirigió en Gotinga la publicación de una edición bilingüe griego-alemán de los *Testimonia* y *Fragmenta* desde Tespis a Ezequiel. Se trata del único trabajo en el que nos hemos podido apoyar: nos ha orientado en la traducción de algunos fragmentos y en el aspecto bibliográfico (con útiles notas al final del volumen). Sin embargo, no es un libro sistemático -se desentiende de algunos poetas-, ni riguroso -prescinde de algunos *Testimonia* y *Fragmenta*-. En definitiva, frente a nuestro trabajo, reconstruir las tragedias perdidas o estudiar en profundidad la tradición mítica y su reflejo en la iconografía queda fuera del objetivo de Kannicht.

IV. 2. NUESTROS AUTORES: CRITERIO DE SELECCIÓN Y CONCLUSIONES GENERALES

El orden de aparición de los poetas, como ya hemos indicado, es cronológico, desde Tespis, primer poeta trágico conocido, hasta Neofrón, que cierra nuestra investigación en el capítulo decimotercero[271].

Tespis (demo de Icaria, ca. 590-¿Atenas?, ca. 510 a. C.), hijo de Temón. Ya activo en tiempos de Solón, añadió el prólogo y el diálogo al canto coral, lo que le convierte en el "padre de la Tragedia". Introdujo también mejoras en el disfraz de los actores: desde la aplicación de un simple maquillaje a base de cerusa sobre el rostro, a la fabricación de auténticas máscaras de lino. Entre sus tragedias (en las que debían de predominar los cantos y las danzas), conservamos un verso de *Penteo,* primer tratamiento de ese mito dionisíaco. En los *Sacerdotes* abordaría el sacrificio de Ifigenia, mientras que el argumento de *Muchachos* se pudo centrar en un episodio de la figura de Teseo. Heraclides fue acusado por Aristóxeno de falsificar tragedias de Tespis, y así debió de suceder con *Juegos en honor de Pelias o Forbante.*

Quérilo (Atenas, ca. 550- ¿ca. 468 a. C.?). Compuso unas ciento sesenta obras (seguramente más breves que las que conservamos completas de la tríada central) y obtuvo

[271] En la edición de Snell, que sigue un orden cronológico, Neofrón aparece con el número decimoquinto, porque Esquilo y Sófocles aparecen en quinto y décimo lugar respectivamente.

trece victorias a caballo entre el s. VI -V a.C. Participó en el concurso por primera vez ca. el 523-520 a. C., y quedó segundo (o tercero) en un concurso celebrado en el 499-496 a. C. frente a Prátinas y Esquilo. Su fecundidad creativa debió provocar que el cómico Cratino lo retratara como el "negro", del comediógrafo Ecfántides. Introdujo también modificaciones en máscaras y disfraces; e inventó un tipo de hexámetro cataléctico, llamado "querileo". Después del 511 a. C. compuso una *Álope*, en la que tocaba el mito de Teseo. El abuso del lenguaje arcano o *"kennings"* (metáforas enigmáticas) debió de imprimir oscuridad a su lenguaje.

Frínico (Atenas, ca. 550- Sicilia, ca. 470), hijo de Polifradmón. Consigue su primera victoria en el 511-508 a. C. Introdujo los personajes femeninos. Fue famoso por su elegancia personal y la dulce belleza de sus melodías, en las que con frecuencia empleaba el tetrámetro trocaico. Se interesó, al igual que Tespis, por la danza.

Su afinidad con el partido de Temístocles debió de inducirle a cultivar una temática insólita hasta entonces en el contexto del festival de Dioniso: el drama histórico. El estreno (después del 494 a. C.) de *La caída de Mileto* acabó en escándalo: Frínico fue multado y se censuró la tragedia. Volvió a la carga en el 476 a. C. con otra obra histórica, *Las fenicias*, aprovechando la circunstancia de que Temístocles era uno de los coregos, y obtuvo el premio. Esta tragedia inspiró a Esquilo, que representó *Los persas* en el 472. El otro drama histórico *Los justos o Los persas o Los compañeros de Consejo*, quizás haya que identificarlo con alguno de los dos anteriores, pero el "Vaso de los Persas", una hermosa cratera del sur de Italia, atestigua que todavía se recordaba esa tragedia en el s. IV a. C. Probablemente, imitó a Esquilo en la composición de trilogías sobre un tema central o le precedió con la composición de dilogías, como comprobamos con sus tragedias *Las Danaides* y *Los Egipcios*.

Muy influido por Hesíodo, los poetas del ciclo y Estesícoro, Frínico tuvo un papel decisivo en el desarrollo temático de la tragedia. Compuso un *Anteo o Los libios*; una *Altea* o *Mujeres de Pleurón*, donde introdujo el asunto del tizón, como causa de la muerte de Meleagro; un *Tántalo* que influyó en Píndaro; una *Alcestis* que inspiró a Eurípides; y también pudo escribir un *Troilo*; e incluso un *Tiestes*. Se interesó por el personaje de Heracles, la diosa Ártemis y las Moiras.

Prátinas (Fliunte, ca. 550 a. C. - ¿Fliunte? ca. 467 a. C.). Hijo de Pirrónides. Hacia el 500 a. C., una corriente conservadora le permitió introducir el drama satírico tal como lo conocemos. De hecho, ese género era su especialidad y predominaba en su producción: de sus cincuenta obras, treinta y dos eran dramas satíricos. Sólo cosechó una victoria, que pudo ocurrir en el 499-6 a. C., ocasión en la que se enfrentó a Quérilo y a Esquilo. En todas sus obras conocidas, *Perseo*, *Dimenas o Mujeres de Carias* y el drama satírico *Los*

luchadores de la palestra, Dioniso tenía un papel destacado. Prátinas, Al igual que Tespis y Frínico, se interesó por la coreografía y, especialmente, por la música, criticando algunas tendencias musicales en las que la palabra quedaba relegada a un segundo plano.

Évetes, poeta ateniense que consiguió una sola victoria entre el 483 y 473 a. C.

Polifrasmón (Atenas ca. 515 a. C.- post 467 a. C.), hijo de Frínico. Venció en las Dionisias ca. el 471 a. C. En el 467 a. C. quedó tercero con su trilogía la *Licurgía,* frente a Esquilo, el vencedor, y Aristias, que ese año concursaba con obras de su padre.

Notipo (Atenas, ca. 500- post 450 a. C.), hijo bastardo de Cleómaco. Venció una sola vez en las Dionisias del 470-469. Por su mediocridad y sus defectos fue ridiculizado hasta la saciedad por los comediógrafos Hermipo, Teleclides, Quiónides y Cratino entre el 450 y el 430 a. C., que se burlaban de él llamándolo Gnesipo, esto es, "caballo legítimo", justo lo contrario de lo que significaba su nombre Notipo ("caballo bastardo"), alusivo a su situación legal en Atenas, tras la ley del 451 a. C., fomentada por Pericles, que restringía el derecho de ciudadanía.

Aristias (¿Fliunte?, ca. 500- Fliunte, post 467 a. C.). Hijo de Prátinas, en el año 467 a. C. quedó segundo con obras de su padre frente a Esquilo y Polifrasmón. Junto a Esquilo y su padre, fue célebre por sus dramas satíricos. Las fuentes sólo mencionan expresamente el carácter satírico de su obra *El cíclope*, pero, por diferentes indicios, todos los restantes títulos, muy influyentes en la cerámica, debieron de haber pertenecer al mismo género: *Anteo, Keres, Atalanta* y *Orfeo.*

Mesato (¿Atenas, ca. 490 a. C.?). Venció, al menos, en tres ocasiones, la primera vez entre el 466-460 a. C. con una trilogía sobre el mito troyano que incluía el drama satírico *Cicno.* Quedó tercero entre el 474-457 a. C.

Euforión (Atenas, *floruit* 465- post 431 a. C.). Hijo de Esquilo. Venció cuatro veces con obras de su padre. En el 431 a. C., con una producción propia, derrota a Sófocles y a Eurípides, que quedó tercero (!) con su *Medea.*

Eveón (Atenas, ca. 480 a. C.), hijo también de Esquilo. Fue muy apreciado por sus dotes interpretativas. Actuó en las *Arqueras* de Esquilo y en la *Andrómeda* y el *Támiras* de Sófocles.

Aristarco (Tegea, ca. 530 a. C.- ¿Atenas, ca. 425 a. C.?). Poeta muy longevo, que representó setenta tragedias, pero sólo venció en dos ocasiones, seguramente con su *Aquiles*, cuyo argumento se centraba en el tema homérico de la cólera de Aquiles, y su *Asclepio.* Modificó la longitud de las tragedias.

Neofrón (Sición, ¿ca. 510-500 a. C.-Atenas, ca. 410-400 a. C.?). Escribió ciento veinte piezas dramáticas, de las que sólo conocemos el título *Medea.* En esta tragedia la heroína se planteaba ya el infanticidio, pero tal idea era desechada en favor del desenlace tradicional. Poco después Eurípides, inspirándose en Neofrón, se atrevió a llevar hasta sus últimas consecuencias ese funesto plan ante la incomprensión general del público. Neo-

frón inicia además una tendencia "realista" en el teatro con la acertada introducción del personaje del pedagogo y escenas en las que se interrogaba a los esclavos.

IV. 3. DESCRIPCIÓN DE LA ESTRUCTURA GENERAL DE LOS CAPÍTULOS

Presentamos una edición[272] bilingüe griego-castellano, con traducción (rítmica en las partes líricas), comentario y notas a pie de página de todos los *Testimonia* y *Fragmenta* de los trece primeros poetas trágicos griegos.

La mayoría de los capítulos están divididos en cinco partes: Preámbulo, *Testimonia*, *Fragmenta*, *Incertarum Fabularum Fragmenta* y Bibliografía específica. Cada capítulo, que lleva el título de un poeta, se abre con un Preámbulo, en cuyo subtítulo pretendemos sintetizar lo más peculiar de cada autor (estilo, producción, personalidad). En ese Preámbulo exponemos la biografía del tragediógrafo, su producción dramática, sus éxitos o fracasos, sus innovaciones escénicas, literarias o argumentales, así como su influjo en los dramaturgos griegos o romanos posteriores, y, cuando existe alguna evidencia, el reflejo de una pieza determinada en las artes plásticas y viceversa.

Los *Testimonia* y los *Fragmenta,* siempre que lo estimamos oportuno, van seguidos de un Comentario, con el que pretendemos aclarar o explicar todo tipo de cuestiones (lingüísticas, métricas, *realia*).

Cuando los *Fragmenta* se corresponden con el título de una tragedia o de un drama satírico, procedemos, con ayuda de las fuentes mitográficas, a la narración pormenorizada del mito que se sugiere en dicho título. A continuación, analizamos la evolución de ese mito en la Literatura griega, haciendo especial hincapié en las diferentes líneas argumentales seguidas por los tragediógrafos griegos y romanos, y estudiando cómo fue tratado por los comediógrafos griegos.

Finalmente, estudiamos la presencia del mito en las artes plásticas y el posible reflejo iconográfico de la supuesta versión dramática estudiada. Por ello ilustramos nuestro trabajo con imágenes, siempre que nos parece oportuno.

Los capítulos se cierran con una Bibliografía específica. Los autores mencionados en ella son citados al pie de página en minúsculas, mientras que los que son mencionados en la Bibliografía general (colocada al final del volumen) aparecen en mayúsculas.

---

[272] No hemos incluido el aparato crítico porque éste puede consultarse en la edición que seguimos, la de Snell-Kannicht. Sin embargo, en las contadas ocasiones en que nos separamos de ella, comentamos las variantes textuales adoptadas.

V. VARIANTES TEXTUALES

La edición seguida es la de Snell-Kannicht, de la que nos separamos en los siguientes *Testimonia* y *Fragmenta*:

EDICIÓN DE SNELL-KANNICHT		LECTURA ADOPTADA
	TESPIS	
1 T 2	ὑπεκρίνα]το	ἠγωνίσα]το (Else)
1 T 8	τριθῦν	βριθὺν (Tucker)
1 T 9	Δράκων	Χάρων (Wilamowitz)
	QUÉRILO	
2 T 1	τῇ σκηνῇ	σκευῇ (Küster).
	FRÍNICO	
3 T 9	τῆς † θεμέλης	<ὁ ἀπὸ> τῆς θυμέλης (Hoepken)
3 T 9,1	λιποῦσαι	λίποντες (Hsch.)
3 T 11	παιᾶνα ...τινες	παιάνων (Kaibel) ...τινας Meineke)
	PRÁTINAS	
4 *F* 3, 18	ὀλεσιαλοκάλαμον	ὀλοοσιαλοκάλαμον (Dale)
4 *F* 3, 20	† θυπα	θ' ὑπαὶ (Emperius)
	GNESIPO[273]	
7 T 1, 12	(...) † ἐγὼ πολλῇ χολῇ	ΓΝ· ἐγὼ πολλῇ χολῇ (Edmonds)

[273] Vid. Capítulo séptimo, s. v. "Notipo".

LISTA DE ABREVIATURAS

a.	ante.
add.	adddendum, addidit.
ad. l.	ad locum.
an.	annum.
ap.	apud.
arg.	argumentum.
ARV	Beazley: *Attic Red-FigureVase-Painters.*
ca.	circa.
cap.	capitulum.
CAT.	Catalogi tragicorum vel tragoediarum (v. *TrGF* 1, pp. 53-58).
cf.	confer.
cod.	codex.
col.	columna.
com.	commentarium.
con.	coniecit.
DGE	*Diccionario Griego-Español*, Madrid, 1980 y ss.
DID	Didascaliae ludorum tragicorum (v. *TrGF* 1, pp. 3-52).
Diss.	Dissertation, Tesis.
ed.	edidit.
epit.	epitome
F / fr.	*Fragmenta.*
fasc.	fasciculus.
FGH	*Fragmente der griechischen Historiker.*
fig.	figura.
GDRK	*Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit.* Ed. E. Heitsch.
ibid.	ibidem.
i. e.	id est.
ID./ Id.	idem.
IEG	*Iambi et elegi graeci.*
IG	*Inscriptiones Graecae.*
LIMC	*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.*
lin.	linea.

loc. cit. (l. c.)	locus citatus.
n.	nota.
num.	numerus.
Ol.	Olympias.
om.	ommitet.
op. cit. (o. c.)	opus citatum.
p.	pagina.
Pap.	papyrus
PEG	*Poetae Epici Graeci*
PMG	*Poetae Melici Graeci.*
pot.	potius.
Poxy.	*Papyrum Oxyrrhinchi.*
pp.	paginae.
praef.	praefatio.
prol.	prologus
prov.	proverbia.
RE	Pauly: *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft.*
sc.	scilicet.
sch.	scholium.
secl.	seclusit.
SGF	Steffen: *Satyrographorum Graecorum Fragmenta.*
sq.	sequitur.
ss.	sequentes.
Suppl. / suppl.	Supplementum / supplet.
SLG	*Supplementum Lyricis Graecis.*
s. v.	sub voce.
T	Testimonia.
TGF	Nauck: *Tragicorum Graecorum Fragmenta.*
TrGF	Snell: *Tragicorum Graecorum Fragmenta.*
transp.	transposuit.
v. / vid.	videatur.
v. g.	verbi gratia.
vol. / vols.	volumen, volumina.
vv.	versi.

CAPÍTULO PRIMERO: TESPIS

PREÁMBULO

"Tespis o el origen de la Tragedia griega: entre la realidad y la leyenda"

Tespis[1] representa para la Tragedia lo que Homero para la Épica o Esopo para la Fábula: es el primer[2] poeta de su género literario y, al igual que ellos, su existencia bascula entre la realidad y la leyenda[3]. La figura de Tespis, además, ha sido empleada como piedra de toque de la complicada cuestión del origen[4] de la Tragedia, cuestión sobre la que deberemos insistir en varias ocasiones, si bien no tenemos la intención de abundar en ella.

Clemente de Alejandría[5] asegura que Tespis era ateniense. Mas específica resulta la *Suda*[6], que asegura que Tespis nació en el demo de Icaria[7] (hoy día llamado "Dioniso") al pie del Pentélico. De su familia lo único que sabemos es que su padre se llamaba Temón, por una inscripción de un herma[8] acéfalo encontrado en las cercanías de Tívoli. Probablemente se trata de una invención muy posterior a la época de su actividad. Else[9] apuntó que "Temón" es un nombre acortado, del mismo modo que Tespis lo debe ser de un *Thes-*

---

[1] Cf. KIRCHNER, 1901-3, 7206.

[2] En el caso de Tespis, tal reputación se remonta al logógrafo precursor de Heródoto CHARO LAMPS., *FGH* 262 *F* 15 (si se acepta la corrección de Wilamowitz: cf. T 9).

[3] Apolonio, 1971-4, 433-41, considera la leyenda de Tespis como la oposición entre una "tradizione autorale" y una "tradizione attorale".

[4] Frickenhaus, 1917, 1-15, partía de hechos arqueológicos. Terzaghi, 1918, 267-306, distinguía en la Tragedia tres elementos: mito (núcleo del drama), acción (que proviene de los misterios) y forma (que proviene del ditirambo de Arión). Para Gagliuolo, 1929, 1-14, los δρώμενα rituales fueron los precedentes directos del drama de Tespis. KRANZ, 1919, 145 y ss., considera la composición epirremática la forma primitiva de la Tragedia. Cf. ADRADOS, 1983, 57 y ss.

[5] Cf. infra: T 9.

[6] Cf. T 1.

[7] Para el relato que cuenta la llegada de Dioniso al Ática y su acogida en la casa de Icaria: HYG., *Astr.* 2, 2 y ss. Tal vez la asociación con Icaria fuera una manera de conectar a Tespis con Dioniso: cf. ELSE, 1965, 53 (con bibliografía en p. 119, nota 9); WILES, 2000, p. 32.

[8] Cf. T 4a.

[9] ELSE, 1965, 119, nota 3.

pesios o un *Thespiôidos,* y que la raíz "*thesp-*" sólo aparece en el Ática en el nombre de un cierto Thespios que quizá vivió ca. el s. II a. C. *Tespis*, en palabras de Cantarella[10], podría ser tan sólo un nombre parlante[11]· Θέσπις ἀοιδός, es decir, "divino, inspirado cantor." Casualmente, en un pasaje de la *Odisea*[12] hallamos la palabra Θέσπις muy cerca del nombre de Icaria[13].

Todos estos hechos podrían hacernos dudar de la veracidad de la figura de Tespis, pero también existe otra interpretación: al igual que Estesícoro, el nombre de Tespis sería un apelativo que acabó por desplazar el verdadero nombre del poeta. Else[14] incluso considera que Tespis puede ser el sobrenombre que adoptó un individuo relacionado de alguna manera con la profesión del canto épico.

De su biografía no conservamos ninguna noticia, a excepción de una interesante anécdota relatada por Plutarco en la *Vida de Solón*[15]: el legislador de Atenas, ya anciano, se decidió a asistir[16] a una de las representaciones de Tespis[17]. Al finalizar el espectáculo, expresó su desagrado, porque temía que esa fantasía arruinara "las buenas costumbres". De aceptarse la veracidad de esta historia, la fecha del nacimiento de Tespis no podría llevarse mucho más allá del 600 a. C. para poder conciliarla con su victoria en el celebérrimo primer concurso[18] del 535-533 a.C. Por otro lado, el *terminus ante quem* sería el año 558 a. C., cuando muere Solón. Admitamos[19] que dicho encuentro, efectivamente, sucedió hacia el 560 a. C.[20]: la edad de Tespis oscilaría por entonces alrededor de los treinta y cinco años, mientras que el supuesto primer premio de las Dionisias (sobre cuya evidencia real hablaremos después) lo habría obtenido ya con unos cincuenta y cinco o sesenta y cinco años. Tras el mandato de Solón, los principales avatares políticos de Atenas están enmarcados por las luchas entre los principales partidos, que desembocaron, primero, en el fallido golpe de estado de Pisístrato (561-560) y luego en la posterior tiranía del mismo (546-527).

---

[10] CANTARELLA, 1977, 5-12.

[11] Vid. *EM.* Θ, 447, 44 y ss.: Θέσπις.

[12] Cf. *Od.* 1, 328-329.

[13] LESKY, 1983, 25.

[14] ELSE, 1965, 52.

[15] Cf. T 17. Sobre esta anécdota, su cronología y las reacciones que suscitó en Atenas la naciente Tragedia: CANTARELLA, 1970, 115 (y nota 1).

[16] Tièche, 1933, 9 y ss., descarta la veracidad de esta anécdota, pero la considera posible desde el punto de vista cronológico.

[17] En la que, como es natural, el propio Tespis actuaba como solista: cf. HAMMOND, 1972, 398.

[18] Vid. infra T 1 y T 2.

[19] Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 77. Para las representaciones de Tespis anteriores a la institucionalización del festival: HAMMOND,1972, 395.

[20] Los datos arqueológicos confirman la existencia de representaciones dramáticas desde mediados del siglo VI a. C. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 80 y ss.).

Las representaciones dramáticas se desarrollaron a partir de danzas rústicas en honor a Dioniso, por quien los campesinos sentían una gran devoción. Los tiranos, cuyo poder se sustentaba en las clases populares, tendieron por ello a beneficiarlas fomentando sus cultos[21]. Así pues, Pisístrato contribuyó a fomentar las fiestas en honor del díos, al dar carácter oficial al culto de Dioniso con la institución de las Grandes Dionisias, en las que se admitió la representación de tragedias[22]. Así ca. el 535-533 a. C., Tespis -poseedor de una cierta fama ya en la década de los cuarenta[23]- habría resultado vencedor[24] en el primer concurso "oficial"[25]. Bajo los sucesores de Pisístrato (527-511), Tespis pudo llegar a frecuentar a las figuras literarias más relevantes del momento: Anacreonte de Teos, Laso de Hermione, Simónides de Ceos, Prátinas de Fliunte[26], Onomácrito. Si su muerte le sobrevino con una edad avanzada, pudo haber vivido los primeros y agitados años en que Clístenes se empleaba en un ambicioso y profundo programa de reformas constitucionales que abrirían las puertas a la democracia[27].

Hasta aquí la teoría tradicional sobre la actividad de Tespis y el origen de las Dionisias Urbanas. En un estudio reciente, Connor[28], sin embargo, ha cuestionado dicha teoría con argumentos, a nuestro juicio, muy convincentes. Según él, las fiestas de Dioniso deberían vincularse a las reformas democráticas (en la que los δῆμοι ganaron peso político), y no al régimen de Pisístrato. Además, la anexión de Eléuteras, origen del nuevo culto[29], habría sido incompatible con la política de los pisistrátidas hacia Beocia[30].

Por otro lado, el único testimonio que existe sobre la actividad de Tespis en las Dionisias Urbanas se basa en una lectura más que dudosa del *Mármol de Paros*[31] (cuyo dato

---

[21] SIMON, 1988, 3.

[22] Cf. SACHERMEYR, *RE* 1937, 19.1, s. v. "*Peisistratos*", 186 y ss. Para la política cultural de los tiranos: JAEGER, 1946, 1, 243 y ss.; ANDREWES, 1956, 113-115.

[23] Cf. T 3.

[24] WEST, 1994, 351, indica que los que defienden esta teoría se basan en una mera hipótesis, pues no podemos estar seguros de que la *Suda* se refiera a la misma fecha que el *Mármol de Paros* (vid. infra T 1 y T 2). Por su parte, Connor, 1990, 8 y ss., defiende la hipótesis de que el festival de las Dionisias Urbanas fue establecido en la última década del s. VI a. C., probablemente en el 501, para conmemorar la libertad recuperada con las reformas de Clístenes, tras el régimen de los Pisistrátidas. Tal hipótesis encajaría con la cronología de los *Fasti* (para esta cuestión vid. infra). En contra OSBORNE, 1993, 27 y 37-38.

[25] Celebrado en la ὀρχήστρα del ágora o sobre el primitivo teatro de Dioniso (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1946, 11 y ss.). Para los elementos que, desde el punto de vista arqueológico, pueden referirse al teatro del s. VI a. C.: vid. ANTI, 1947, p. 60 (y p. 57).

[26] V. Cap. 4.

[27] ALSINA, 1983, 154, data su actividad entre el 523-499 a. C.

[28] Connor, 1990, 8 y ss.

[29] Sabemos, gracias a PAUS., 1, 38, 8, que la imagen de Dioniso (un ξόανον) fue llevada a Atenas desde un templo dedicado a él en Eléuteras.

[30] Connor, 1990, 10, que añade también el hecho de que Eléuteras no fuera incluido en la reorganización clisténica de los δῆμοι, lo que indicaría que su anexión se produjo después del 508-7 a. C.

[31] V. T 2.

cronológico, a su vez, ha sido reconstruido a partir de la información de la *Suda*[32]). El dato aportado por el *Mármol de Paros* debe aludir a un premio ganado por Tespis (hacia el 530) en alguna fiesta rural, tal vez en el demo de Icaria. Las Dionisias Urbanas habrían sido introducidas posteriormente, lo que encajaría con el testimonio de los *Fasti*[33], que no iría más allá del 509/8 a. C[34]. Desde luego, el premio del macho cabrío, que también es mencionado (junto a un cestillo de higos) por Dioscórides en un bucólico epigrama[35], se ajustaría mejor a celebraciones rústicas. Precisamente fue en Icaria -así lo relataba Eratóstenes en su *Erígone*[36]- donde se bailó por primera vez en torno a un macho cabrío[37]; y allí también, según Ateneo[38], fueron inventadas la Comedia y la Tragedia durante la época de vendimia[39]. A esta imagen rural se adapta también la que Horacio[40] ofrece de Tespis como artista itinerante, llevando sus obras sobre un carro[41].

Las raíces populares del teatro son indudables, pero se pierden en la noche de los tiempos, y es lógico pensar que, incluso antes que Tespis, otros individuos[42] pudieron haberse consagrado a esta actividad. Las fuentes citan el nombre de uno de ellos: Epígenes de Sición[43]. El desacuerdo de las fuentes sobre si el primer trágico fue Tespis o Epígenes tan sólo proviene, según Cupaiuolo[44], de una diferente apreciación de lo que se entendía por Tragedia en sus comienzos[45]. Si es lícito llamar tragedias a las primeras tentativas, en las que sólo aparecía el coro (como cree

---

[32] V. T 1.

[33] Cf. *IG* II² 2318.

[34] Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 71 y ss.

[35] Cf. T 8.

[36] ERATOSTH., *F* 22 (Powell). Cf. PFEIFFER, 1968, 169, n. 2.

[37] Los eruditos helenísticos vincularon la figura de Tespis a ciertas costumbres campesinas: cf. LESKY, 1969, 256 (y nota 254). Según ADRADOS, 1983, 60, "la fiesta de Icaria no es, sin duda, más que un ejemplo entre tantos otros rituales que contenían elementos trágicos y cómicos (...)".

[38] Vid. T 15. Cf. WILES, 1997, 29.

[39] A lo que parecen referirse Diomedes (T 15) y Horacio (T 14). Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 74, que no menciona el testimonio de Diomedes, pero sí, en cambio, a Dioscórides, porque toma la corrección τρυγικὸν de Jacoby (vid. T 8, línea 3).

[40] Cf. T 14.

[41] Quizás se trate de un error surgido por asociación con los "juegos del carro", celebrados en las Antesterias y las Leneas (vid. *Suda*, τ 19, s. v. τὰ ἐκ τῶν ἁμαξῶν σκώμματα. cf. PHOT., s. v.; PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 92 y fig. nº 3). BIEBER, 1961, 19, imagina a Tespis desplazándose a lo largo y ancho del Ática con su carro, a modo de una " wandering troupe", hasta encontrar en Atenas su residencia permanente. Cf. WEBSTER, 1956, 165.

[42] Sobre la gran antigüedad de la Tragedia: cf. CANTARELLA, 1970, 23, n. 18. A la actividad anterior a Tespis puede aludir el discurso pseudo-platónico *Minos* (T 13); y también Pólux (T 16), que dice que ya antes de Tespis se empleaba una mesa llamada ἐλεός para responder desde una posición más elevada a los coreutas: cf. WEBSTER, 1956, p. 7 y 165; HAMMOND, 1972, p. 390; MATINO, 1998, p. 151.

[43] Para el problema del origen dorio o ateniense de la Tragedia: cf. HDT. 5, 67 y ARIST., *Po.* 1448 A 29-B 3. LESKY, 2001, p. 110, cree que la figura de Epígenes tuvo un origen artificial, cuyo fin era demostrar las pretensiones peloponesíacas en la Tragedia. Sobre Epígenes: GRIFFIN, 1982, 163.

[44] CUPAIUOLO (cf. Euanthius, *De fabula*, p. 164, nota 5).

[45] Para esta cuestión: cf. Privitera, 1994, p. 391; Garzya, 1997, p. 108.

Platón[46] o Diógenes Laercio[47]), Tespis no puede ser considerado el primer autor del género; pero si el nombre de Tragedia (tal y como aparece en la tradición latina o en los tardíos escoliastas bizantinos) se aplica a las formas donde aparece el diálogo, Tespis merece indudablemente el título de "Padre de la Tragedia"[48].

Aunque la actividad poética de Tespis durante sus primeros años creativos no fuera muy diferente de la emprendida por otros poetas, lo cierto es que para ser considerado el inventor[49] de la Tragedia tuvo que establecer alguna innovación decisiva. Wilamowitz[50] reconstruye así la prehistoria ática de la Tragedia: las representaciones populares semidramáticas con sátiros caballunos o silenos, adquirieron, en manos de Tespis, un mayor carácter dramático, al introducir el prólogo y la resis, es decir, al introducir un actor[51]. La fusión de este espectáculo con los coros trágicos peloponesíacos de tema heroico sería la verdadera Tragedia, distinta de la Comedia, que procedería exclusivamente de los κῶμοι áticos.

Gracias a Temistio[52], sabemos que Aristóteles atribuyó a Tespis la invención del prólogo y del diálogo[53] (es decir, el verso hablado o resis[54]) de la Tragedia[55]. Diógenes Laercio[56] respalda esta noticia, al afirmar que Tespis introdujo el primer actor[57] en el arte coral. Estas invenciones, jalón decisivo en la historia de la Tragedia, seguramente provocaron su victoria en la olimpiada anteriormente mencionada.

Else[58] concibe los prólogos de Tespis a la manera de los preludios de los rapsodas errantes, que necesitaban presentarse al público, anunciar su tema, excitar la curiosidad y reclamar benevolencia para su canto, sin excluir la posibilidad de que encarnase al héroe de la pieza que recuerda a la audiencia el nudo de la historia.

---

[46] Cf. T 13.

[47] Cf .T 7. Garzya, 1997, p. 110.

[48] El nombre de Tespis ha servido hoy en día como título emblemático de algunos estudios ajenos a su figura: véase, por ejemplo el libro de Miller, 1929; o el de Gaster, 1950.

[49] ALSINA, 1983, 355, dice que, aunque con Esquilo se dio un paso de gigante, el calificativo de "creador" de la Tragedia debe ser aplicado a Tespis.

[50] WILAMOWITZ (cf. E., *Herakles*. Berlin, 1, 48 y ss.).

[51] Como indica Garzya, 1997, p. 112, fuera cual fuera su función: la de intérprete del texto del poeta (cf. Else, 1957, p. 58; Vara, 1996, p. 29) o la de responder al coro (cf. HAIGH, 1946, p. 27).

[52] Vid. T 6. Cf. Garzya, 1997, p. 108 y ss.

[53] Para Vara, 1996, p. 28-29, no está claro que Tespis haya inventado la "conversación" en la Tragedia, porque el significado exacto de resis resulta oscuro.

[54] Lanza, 1994, 306, dice que la resis por excelencia "è quella *angeliké*, cioè il discorso del nunzio, che si mantiene come elemento della composizione tragica e serve a dilatare lo spazio scenico col narrare fatti che non si può o non si vuole rappresentare direttamente".

[55] Cf. HAMMOND, 1972, p. 404.

[56] Cf. T 7.

[57] Cf. MOLINARI, 1994; Lanza, 1994, 306.

[58] ELSE, 1965, p. 59-60.

El verso hablado o resis debe referirse al empleo de trímetros yámbicos[59]. Gallavotti[60] ha analizado un valioso epigrama de mediados del s. VI a. C. (dedicado por un ateniense en un santuario de Beocia) y ha resaltado su enorme importancia documental por estas dos razones: 1) desde el punto de vista métrico, aparece una secuencia yámbica; 2) su lengua literaria es una mezcla de ático y dórico. Ambas circunstancias evocan a Tespis y lo ponen en relación con Solón, que habría renovado el trímetro yámbico, despojándolo de su carácter virulento.

El acto creativo de Tespis -dice Else[61]- consiste en combinar los cantos corales con el contenido épico, extraído del mito heroico y expresado en la forma soloniana (versos yámbicos). Rudberg[62] va más allá y cree que Tespis hace de la Tragedia una creación nueva al proporcionar el elemento serio que designamos "trágico".

La estructura escénica de los dramas de Tespis sería muy sencilla y en ellos el coro debía gozar todavía de un papel primordial. Pero al ampliar la parte reservada a la recitación, dio paso al elemento fundamental del drama: el "conflicto"[63]. Los argumentos no podían complicarse demasiado porque el poeta, el único actor que intervenía[64], sólo podía dirigir sus palabras al coro y viceversa, no siendo posibles los ἀγῶνες entre distintos personajes. Además no existían todavía los personajes femeninos, puesto que fueron introducidos por Frínico, su discípulo[65].

Schadewaldt[66] reconstruyó así el esquema de la antigua tragedia de Tespis: 1°) Prólogo; 2°) *Párodo*; 3°) Estásimo; 4°) Episodio del mensajero, compuesto por los siguientes elementos: una corta noticia; reacción emocional del coro con cortas respuestas del mensajero (la forma básica de la esticomitía a modo de κομμός); una resis más larga del mensajero interrumpida por los lamentos del corifeo o de todo el coro; y salida del mensajero; 5°) Segundo Estásimo, seguido del Éxodo; y 6°) un posible Segundo Episodio, en el que el actor salía a escena con el disfraz del doliente héroe, seguido del Éxodo. Para este investigador "el mensajero es el instrumento antiguo aportado, por medio del cual el suceso épico se vuelve dramático y actual en el drama de la tragedia"[67].

Con relación al coro de Tespis, nos parece bastante razonable la hipótesis de que estu-

[59] ELSE, l. c., 61, cree que el paso del tetrámetro trocaico al trímetro (vid. ARIST., *Po.* 1449 A 21) debe ser atribuido a Tespis. Cf. Kanz, 1913, p. 23.
[60] Gallavotti, 1977, p. 135-147.
[61] ELSE, 1965, 63.
[62] Rudberg, 1947, p. 13-21.
[63] Cf. PINTACUDA, 1978, 84.
[64] Cf. ARIST., *Rh.* 1403 B 23: ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον. Para la actividad de Tespis como actor: v. GHIRON-BISTAGNE, 1976, 330; MOLINARI, 1994, 16.
[65] Cf. T 19.
[66] Schadewaldt, 1974, p. 112.
[67] Id., 1974, 113-4.

viese compuesto por seis miembros[68], en vista de las ulteriores ampliaciones de sus componentes por otros dramaturgos: Esquilo empleó doce coreutas y Sófocles -que discutía las opiniones de Tespis y Quérilo (no se menciona a Esquilo) en su tratado en prosa *Sobre el coro*- elevó su número a quince[69].

Como primer actor de su "compañía"[70], Tespis dirigiría todos los detalles de la representación, desde la interpretación, hasta el arreglo de las partes cantadas[71] y la danza[72].

Además introdujo novedades en el vestuario con la invención de varios modelos de máscaras teatrales[73]; en unas ocasiones eran muy simples: consistía en recubrir el rostro de los coreutas con hojas de verdolaga o maquillarlos de blanco con albayalde (carbonato de plomo[74]); mientras que en otras introdujo verdaderas máscaras de lienzo[75].

El testimonio arqueológico más antiguo de una máscara trágica no se remonta más allá del 470 a. C., es decir, bastante años después del periodo de actividad de Tespis: Se trata de uno de los fragmentos de un enócoe[76], en el que vemos a un actor, sujetando con una cuerda la máscara de una muchacha, cuyo blanco rostro apoyaría la noticia de que el lino era el material habitual[77].

Girard[78] relacionó el uso del color blanco con la invención de las máscaras femeninas, puesto que el pintor Eumares, que vivió hacia mediados del s. VI a. C. empleó por vez primera el convencionalismo egipcio que reservaba el color oscuro para los hombres y el claro para las mujeres. Tespis, por consiguiente, se habría anticipado a Frínico, poeta al que suele atribuirse la invención de la máscara femenina[79] -en contra de esta interesante observación podría esgrimirse el hecho de que ninguna tragedia de Tespis lleva título femenino-.

---

[68] Cf. infra, s. v. "*Muchachos*".

[69] Cf. S., *TrGF* T 1, 22; 2, 4 (= *Suda*, σ 815, s. v. Σοφοκλῆς).

[70] De su talento en esta faceta no sabemos casi nada (cf. GHIRON-BISTAGNE, 1976, 139): cf. T 1, T 14 y T 17.

[71] Cf. T 8 y T 10.

[72] En los primeros poetas trágicos, la danza era un elemento predominante (cf. ZUCCHELLI, 1962, 62, n. 18) y, a finales del siglo VI a. C., debía de tener un carácter bastante violento: vid. T 5 y T 11.

[73] La máscara trágica (ya humana) goza de un papel estético, no ritual y se emplea para subrayar la distancia entre el coro y el actor trágico, elementos opuestos y a la vez solidarios: cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1986, p. 15. Según Kalinka, 1924, la Tragedia existe desde que Tespis sustituyó la máscara del coro de sátiros por otra de aspecto humano. Cf. LESKY, 2001, p. 114-115. Sin embargo, eso resulta bastante inexplicable según ADRADOS, 1983, 30. El uso de máscaras es antiquísimo y en Grecia están atestiguadas ya en la cultura cretomicénica (cf. LESKY, 2001, p. 79). Sobre las máscaras: cf. BIEBER, *RE* 1930, 14. 2, s. v. "*Maske*", 2070-20120; GHIRON-BISTAGNE, 1976, 125; BALIL, 1964, 354 y ss.; Lanza, 1994, p. 307.

[74] Para un resumido estudio sobre el empleo de los metales en la Antigüedad: Bécares, 1997, 41-60.

[75] Cf. T 1. Además de estos "disfraces" se empleaban también las heces del vino (cf. T 14 y T 15); el minio (cf. TIBUL., 2, 1, 55 y ss.); y las cortezas de los árboles (cf. VERG., *G.* 2, 388 y ss.).

[76] Vid. fig. nº 2.

[77] Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, p. 191.

[78] Girard, 1891, 168-170.

[79] Cf. PHRYN. TRAG, *TrGF* 3 T 1.

Sus innovaciones escénicas debieron de gozar de un enorme aplauso entre el público, que, fascinado, podía contemplar y escuchar a los héroes de sus leyendas, menos ajenos desde ese momento a su existencia mortal.

Desgraciadamente, todos los títulos y los fragmentos de Tespis se hallan bajo la sombra de la sospecha, porque el músico y filósofo peripatético Aristóxeno[80] acusó a Heraclides del Ponto, un sagaz discípulo de Platón, versado en temas científicos y también en Literatura, de haber falsificado tragedias en nombre de Tespis. Sin embargo, desconocemos si se trataba de un mero juego literario o un intento real de falsificación[81].

En cualquier caso, no debemos desacreditar a priori los fragmentos conservados, puesto que desconocemos cuáles fueron los títulos falsos. Todo lo contrario. Esta circunstancia no haría sino confirmar la autoridad de la que ya gozaba el nombre de Tespis a finales del siglo V a. C, y que llevó a Cameleonte[82], discípulo de la escuela peripatética del s. III a. C., a escribir un ensayo titulado *Sobre Tespis*[83], donde abordaba la evolución temática del género dramático. Algunos conjeturan que los títulos de las tragedias de Tespis podrían haberse conservado desde el comienzo del festival[84]. El fragmento tercero, como veremos después, podría atestiguar incluso un cierto influjo de Tespis sobre Esquilo.

Entre las tragedias de Tespis, *Penteo* (único título del que poseemos algún fragmento) integra el primer tratamiento de un mito dionisíaco[85], inmortalizado después gracias a las *Bacantes* de Eurípides. *Sacerdotes* podría abordar (también por primera vez en el teatro) el famoso asunto del sacrificio de Ifigenia. Finalmente, la leyenda de Teseo habría proporcionado el argumento de los *Muchachos* y de *Juegos en honor de Pelias o Forbante*, tragedias en las que Tespis, comprometido con su polis, pudo sublimar los ideales políticos atenienses. *Juegos en honor de Pelias o Forbante* podría constituir, con bastante verosimilitud, una de las falsificaciones de Heraclides, pero esta cuestión será estudiada detenidamente en su momento.

En definitiva que Tespis, el poeta, el actor, el director, el compositor, el coreógrafo - cuyas magníficas danzas, al son de las gracias de Aristófanes, todavía hacían las delicias de los vejestorios de finales del s. V a. C.-, el legendario maestro ..., fuese o no el primer poeta de la Tragedia griega, es lo de menos. Lo realmente importante radica en que la

---

[80] Cameleonte también acusaba a Heraclides de haberle robado sus tratados: cf. D. L., 5, 92, 2-4.
[81] PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 117.
[82] Cf. T 21.
[83] A esta fuente puede remontarse la información de la *Suda* (cf. WEST, 1994, 350).
[84] Cf. HAMMOND, 1972, 404, n. 25.
[85] Según MURRAY, 1940, 161, si las tragedias de Tespis fueran genuinas, "they all belong to the Dionysiac of Year-Daemon type of subject". Cf. PINTACUDA, 1978, 84.

posteridad lo consideraba el verdadero padre de la Musa Trágica[86], y, por ello, su estatua de bronce ocupó un lugar de honor en el Teatro de Dioniso[87].

TESTIMONIA

1

Suda, θ 282 Θέσπις Ἰκαρίου πόλεως Ἀττικῆς τραγικός· ἐκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγῳδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην· ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί. καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγῴδησεν, εἶτα ἀνδράχνῃ ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν, ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας. ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ἑξηκοστῆς ὀλυμπιάδος. μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἱερεῖς, Ἱππόθεοι, Πενθεύς.

Tespis, trágico de la ciudad ática de Icaria: considerado decimosexto desde Epígenes de Sición -el primer poeta trágico que hubo-, pero según algunos, segundo después de Epígenes. Otros afirman que fue el primer trágico que existió. Pues, untándose primero el rostro con albayalde, actuó en tono trágico; después, se cubrió con verdolaga durante la representación, y después de esto introdujo también el uso de las máscaras, que realizó sólo con lino. Representó en la sexagésimo primera olimpiada (535-532 a. C.). Se recuerdan de entre sus obras *Juegos en honor de Pelias o Forbante, Sacerdotes, Muchachos, Penteo.*

Comentario:

West[88] ha indicado en un artículo reciente que la fuente inmediata de los artículos de la *Suda* era un tardío epítome de Hesiquio de Mileto[89], una de cuyas fuentes (procedente quizás de los *Pínakes* de Calímaco) proporcionó los nombres de los títulos de las obras que se atribuyen a Tespis. El asunto de sus innovaciones en las máscaras tendría origen, sin embargo, en algún escrito peripatético.

Pickard-Cambridge[90] señala que ἐν μόνῃ ὀθόνῃ puede significar varias cosas: "de lino solamente", "de lino sin pintura" o "de lino sin ningún refuerzo". Aunque el verbo ἐδίδαξε lo hemos traducido por "representó", se debe valorar el hecho de que el término

[86] "El carro de Tespis" (cf. T 14) sigue siendo en nuestros días un eficaz reclamo publicitario para las adaptaciones de dramas clásicos.
[87] Cf. T 4.
[88] WEST, 1989, 252.
[89] HSCH. MIL., *FGH* 390.
[90] PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 79.

διδάσκαλος alude también a la función instructora del poeta: los primeros dramaturgos acumulaban las funciones de autor, intérprete y director[91].

2

Marmor Parium, FGH 239, 43: ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητὴς [ἠγωνίσα]το πρῶτος, ὃς ἐδίδαξε δρᾶμ[α ἐν ἄ]στ[ει, [καὶ ἆθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος, ἔτη Η Η ⌜Δ [Δ Δ Ι][92] ἄρχοντος Ἀθ[ήνησι ...]ναιου τοῦ προτέρου.

Desde que [contend]ió por primera vez el poeta Tespis, el cual representó un dram[a en la ciudad, y como premio fue es]tablecido el [m]acho cabrío, hace 2[71 años[93]], bajo el arcontado en At[enas de ...]neo el Viejo.

Comentario:

Aunque Snell[94] recoge una conjetura de Keil (ὑπεκρίνα]το[95]), hemos preferido otra de Else[96] (ἠγωνίσα]το), porque nos parece que ha quedado suficientemente avalada por Patzer[97], quien aporta otro ejemplo similar[98].

West[99] ha señalado que no hay motivo para asumir que el año indicado por este documento coincida con el de la *Suda* (ca. 535-532). En realidad, podría tratarse de una fecha cualquiera comprendida entre el 538-528, pues la laguna existente en la fecha permite otras restituciones[100]. En todo caso, debe descartarse el año 532, porque sabemos que entonces fue arconte Tericles[101], cuyo nombre no encaja con las palabras finales conservadas.

En un estudio bastante reciente, Connor[102], que recuerda que éste es el único *Testimonium* acerca de la supuesta representación de Tespis en las Dionisias Urbanas, ha rechazado la lectura ἐν ἄ]στ[ει, propuesta por Boeckh en el 1843, y que Snell ha recogido sin corchetes en su edición[103]. Para este investigador, deberíamos mantener un texto más con-

---

[91] Cf. GHIRON-BISTAGNE, 1976, 125.
[92] Para este antiguo sistema de datación: cf. GUARDUCCI, 1967, 1, 417 y ss.
[93] I. e.: las Dionisias del 535-2 a. C. Este sistema de datación parte del año 264-3 a. C., cuando fue redactado este importante documento epigráfico (cf. GUARDUCCI, 1967, 3, 83 y ss.).
[94] Cf. THESP., *TrGF* 1 T 2, 2.
[95] Cf. Connor, 1990, 32. Para los dos significados de ὑποκρίνομαι: cf. ZUCCHELLI, 1962, 1.
[96] Else, 1957, 19, nota 1.
[97] PATZER, 1962, 22, nota 1.
[98] Cf. Marm. Par., *FGH* 239 A 46.
[99] WEST, 1989, 253, nota 13; ID., 1994, 351.
[100] Cf. THESP., *TrGF* 1 T 2, 3.
[101] Cf. D. H., 4, 41, 1.
[102] Connor, 1990, 26-32.
[103] Sin embargo, sí aparecen en *TrGF* DID D 1.

servador, manteniendo la transcripción ΣTIN, hecha por Selden[104] en 1629, antes de los enormes daños que la piedra sufrió en el s. XVIII durante la guerra civil inglesa.

3

EUSEBIUS, *Hieronymi Chronicon*, Ol. 60, 1 (?) (103b^{p} Helm) Σιμωνίδης μελοποιὸς ἐγνωρίζετο. Φωκυλίδης καὶ Ξενοφάνης φυσικὸς <καὶ Θέσπις?>[105] τραγῳδοποιὸς ἐγνωρίζετο.

En el 541 (¿?) Simónides era famoso como poeta lírico. Focílides, el físico Jenófanes <¿y Tespis?> era famoso como poeta trágico.

4a

Inscriptio hermae acephali inventi ad Aquas Albulas (aetatem non indicat editor)[106]

Θέσπις Θέμωνος Ἀθηναῖος

Tespis, ateniense, hijo de Temón.

4b

Inscriptiones Graecae II^{2} 4264 (basis marmorea s. II^{p} Athenis in theatro Bacchi inventa)

Θέσπις

Tespis.

Comentario:

Richter[107] dice que los agujeros que aparecen sobre la superficie de esta base de mármol de época romana, descubierta en el teatro de Dioniso en Atenas, indican que sostuvo una estatua de bronce.

5

ARISTOPHANES, *Vespae* 1476

Ξα. ὁ γὰρ γέρων ὡς ἔπιε διὰ πολλοῦ χρόνου

---

[104] J. Selden, *Marmora Arundelliana*. London, 1629. Cf. también: R. Chandler, *Marmora Oxoniensia*. Oxford, 1763.

[105] Si aceptamos esta conjetura de Wilamowitz, Eusebio de Cesarea habría registrado el *floruit* de Tespis hacia el 541 a. C. Pero West, 1989, 253, nota 14. opina que el documento debería fecharse hacia el año 540-539.

[106] L. Borsari, *NSA*, 1902, p. 111. Cf. WILHELM, 1906, p. 184, n. 1.

[107] RICHTER, 1965, 1, 74.

ἤκουσε τ' αὐλοῦ, περιχαρὴς τῷ πράγματι
ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται
τἄρχαῖ' ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο·
καὶ τοὺς τραγῳδούς φησιν αποδείξειν κρόνους
τοὺς νῦν διορχησἄμενος ὀλίγον ὕστερον.

Scholium *V* ad 1479 Θέσπις· ὁ κιθαρῳδός, οὐ γἄρ δὴ ὁ τραγικὸς[108].

Jantias: El anciano, como bebió durante mucho tiempo y escuchó el aulós, muy contento por el asunto, en ningún momento de la noche deja de bailar incluso aquellas antiguas danzas con las que Tespis contendió y dice que va a hacer ver que los danzarines de la Tragedia de ahora son unos anticuados, derrotándolos en seguida en un concurso de baile.

escolio *V* al v. 1479 Tespis: el citaredo, pues seguramente no es el trágico.

Comentario:

Sobre este testimonio comenta Souto[109]: "(...) la antigüedad casi mítica de este autor debió de ser suficiente para que tuviera el beneplácito general de la Comedia, dato que no deberíamos olvidar". El tipo de danza[110] que Filocleón exhibe beodo a la manera de Tespis, y que el esclavo califica más adelante (v.1486) como μανία[111], debía de ser representativa de la Tragedia antigua[112].

6

THEMISTIUS, *Orationes* 26, 316 D (p. 382 Dindorf) οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει[113] ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς[114], Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν.

ID., *Orationes* 27, 337 B: καὶ τραγῳδίας εὑρεταὶ μὲν Σικυῶνιοι[115] τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοὶ ποιηταί.

¿No seguimos a Aristóteles en que el coro al principio entraba para cantar en honor a los dioses; en que Tespis inventó el prólogo y el diálogo[116]?

---

[108] Pero v. 1480. Para esta cuestión: ROOS, 1951, 107-115.

[109] SOUTO, 2000, p. 14.

[110] Cf. MACDOWELL, *AR., Wasps*, 323 y ss.; WEBSTER, 1970, 184 y ss.; Maccary, 1979, 143 y ss.

[111] Vid. Capítulo tercero: T 10 f.

[112] El tono solemne característico de la danza trágica fue una de las innovaciones de Esquilo (cf. HAIGH, 1907, 314).

[113] Cf. ROSE, 1863, 78 y ss.

[114] τοὺς θεοὺς *A B A d*: τὸν θεόν *Σ Ψ u* (ed. Schenkl-Downey-Norman 2, 127, 6).

[115] Según Bettarini, 1995, 125 y ss., la atribución de la invención de la Tragedia a los sicionios podría remontarse a fuentes de ambiente peripatético. Vara, 1996, p. 28, por el contrario, recalca el decisivo papel de Sición y de Corinto en la conformación de la Tragedia.

[116] Cf. WILAMOWITZ, *E.: Herakles*, 1, 48 y ss.

Y los inventores de la Tragedia fueron los sicionios, pero los poetas áticos los que la perfeccionaron.

7

DIOGENES LAERTIUS, *Plato* 3, 56 τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.

Antiguamente, en la Tragedia el coro era el único actor, pero más adelante, para que el coro se tomara algún descanso, Tespis introdujo un actor.

8

Anthologia palatina 7, 410 (20 Gow): ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΥ

Θέσπις ὅδε, τραγικῆν ὃς ἀνέπλασα πρῶτος ἀοιδῆν
κωμήταις νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας,
Βάκχος ὅτε βριθὺν κατάγοι χορόν, ᾧ τράγος ἆθλων
χώττικὸς ἦν σύκων ἅρριχος ἆθλον ἔτι.
εἰ δέ μεταπλάσσουσι νέοι τάδε, μυρίος αἰὼν
πολλὰ προσευρήσει χἄτερα· τἀμὰ δ' ἐμά.

DE DIOSCÓRIDES:

Aquí estoy yo Tespis, que fui el primero en crear un canto trágico, aportando nuevas gracias para los aldeanos, cuando Baco conducía un coro pesado, y el premio de los concursos era un macho cabrío y un canasto ático de higos[117]. Si los jóvenes cambian esto, el tiempo inconmensurable hallará todavía muchas otras innovaciones. Pero lo mío es mío.

Anthologia palatina 7, 411 (21 Gow): ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΥ[118]

Θέσπιδος εὕρεμα τοῦτο. τὰ δ' ἀγροιῶτιν ἀν' ὕλαν
παίγνια καὶ κῶμους τούσδε τελειοτέρους
Αἰσχύλος ἐξύψωσεν, ὁ μὴ σμιλευτὰ χαράξας
γράμματα, χειμάρρῳ δ' οἷα καταρδόμενα,
καὶ τὰ κατὰ σκηνὴν μετεκαίνισεν. ὦ στόμα πάντων
δεξιόν, ἀρχαίων ἦσθά τις ἡμιθέων.

DE DIOSCÓRIDES:

Esto es invento de Tespis. Los juegos por el bosque silvestre y estas fiestas más completas las llevó a la cima Esquilo, el cual no grababa versos cincelados, sino

[117] Para esta cuestión: vid. Comentario al T 14.
[118] = A., *TrGF* T 163.

bañados por un torrente, y que innovó la escena. ¡Boca hábil entre todas!, eras uno de los antiguos semidioses[119].

Comentario:

Ambos epigramas comienzan por el nombre de Tespis: el primero podría estar consagrado a la estatua o al sepulcro del poeta. Aunque Snell edita el texto sin corregir la línea 3 († τριθῦν), nosotros hemos adoptado la corrección propuesta por Tucker[120].

Con relación al segundo epigrama, la puntuación después de τοῦτο (1) nos indica que el volumen que contenía lo que se conocía acerca de Tespis acababa con el epigrama 410, mientras que el 411 se consagraba a los logros de Esquilo[121].

9

IOHANNES DIACONUS, *Ad Hermogenem De methodi gravitate* 150, 7 (Rabe[122]): τῆς τραγῳδίας πρῶτον δρᾶμα Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος εἰσήγαγεν, ὥσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις ἐλεγείαις ἐδίδαξε. Χάρων δὲ ὁ Λαμψακηνὸς[123] δρᾶμά τι φησι πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θέσπιδος.

Arión de Metimna puso en escena la primera tragedia, como Solón declaró en sus elegías. Pero Caronte de Lámpsaco dice que el primer drama fue representado por el poeta Tespis.

Cf. CLEMENS ALEXANDRINUS, *Stromateis* 1, 16, 79, (2, 51, 8 Stählin): ἴαμβον μὲν ἐπενόησεν Ἀρχίλοχος ὁ Παριος, χωλὸν δὲ ἴαμβον Ἱππῶναξ ὁ Ἐφέσιος, καὶ τραγῳδίαν μὲν Θέσπις ὁ Ἀθηναῖος, κωμῳδίαν δὲ Σουσαρίων ὁ Ἰκαριεύς.

Arquíloco de Paros inventó el yambo, Hiponacte de Éfeso el coliambo, Tespis de Atenas la Tragedia y Susarión de Icaria la Comedia.

Comentario:

Stahl[124] explica que Solón designó como τραγικὴ ᾠδή el género creado por Arión[125], puesto que no podía aplicársele el término διθύραμβος ni el de τραγῳδία a causa de su metro[126].

---

[119] id. est: "los clásicos".

[120] Wilamowitz corrigió τριέτη y Jacoby τρυγικὸν. Sobre esta última cf. supra nota 39.

[121] Cf. P. Waltz, *Anthologie Grecque*, 1941, 28, nota 3.

[122] Rabe, 1908, 150.

[123] CHARO. LAMPS., *FGH* 262 *F* 15. Se trata de una corrección de Wilamowitz, pues Snell edita Δράκων. Según PATZER, 1962, 29, se trataría del filósofo del siglo III a. C., pues lo corrige como Στράτων.

[124] Stahl, 1914, 587-596.

[125] Cf. *Suda*, α 3886; HDT. 1, 23.

[126] Cf. LESKY, 1969, 252: "Arión no inventó el antiguo canto del culto en honor de Dioniso. Su mérito consistió en otorgar al ditirambo una forma artística lírico-coral". Privitera, 1994, 389, dice que el ditirambo de Arión tenía carácter expositivo, no dramático. Acerca del ditirambo: v. ADRADOS, 1983, 40-51.

10

IOHANNES MALALAS, *Chronographia*, p. 142, 21 Dindorf ἐν τοῖς χρόνοις δὲ μετὰ τὴν ἅλωσιν Τροίας παρ' Ἕλλησιν ἐθαυμάζετο πρῶτος Θέσπις[127] <τις> ὀνόματι· ἐξεῦρε γὰρ οὗτος τραγικὰς μελῳδίας[128] καὶ ἐξέθετο πρῶτος δράματα. καὶ μετὰ τοῦτον Μίνων[129], καὶ μετὰ Μίνωνα Αὐλέας[130] τραγικοὺς χοροὺς δραμάτων συνεγράψατο (...) μετὰ ταῦτα Εὐριπίδης[131].

En el periodo posterior a la toma de Troya el primero en ser objeto de admiración entre los griegos tenía por nombre Tespis: él, en efecto, inventó las melodías trágicas y exhibió dramas por primera vez. Después de él Minón y, después de Minón, Auleas[132] compuso coros trágicos de dramas (...), después Eurípides.

11

ATHENAEUS, *Epitome* 1, 22 A Ἀριστοκλῆς[133] οὖν φησιν ὅτι Τελέστης ὁ Αἰσχύλου ὀρχηστὴς οὕτως ἦν τεχνίτης ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως. φασὶ δὲ καί ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταί, Θέσπις, Πρατίνας, {Κρατῖνος,} Φρύνιχος, ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι.

Aristocles afirma que Telestes, el bailarín de Esquilo, era tan artista, que al bailar en *Los siete contra Tebas*, hacía patente la acción a través del baile. También dicen que los antiguos poetas, Tespis, Prátinas[134], {Cratino,} Frínico[135], eran llamados "bailarines" no sólo por confiar sus propios dramas al baile del coro, sino también, al margen de sus propias composiciones, por enseñar baile a los que querían aprender.

12

EVANTHIUS, *De fabula* 1, 5 (*CGF* 1, 62, 22 Kaibel) *quamvis igitur retro prisca volventibus reperiatur Thespis tragoediae primus inventor et comoediae veteris pater Eupolis cum Cratino Aristophaneque esse credatur, Homerus tamen, qui fere omnis poeticae*

---

[127] Θεόμις Theophilus (vid. infra).

[128] Cf. CALL., *F* 462: (Pfeiffer): μελῳδία ἡ τραγῳδία τὸ παλαιὸν ἐλέγετο, ὡς Καλλίμαχος ἐν Ὑπομνήμασιν.

[129] Cf. *TrGF* 247.

[130] Cf. *TrGF* 231.

[131] id. fere THEOPHILUS CHRONOGRAPHUS (*Anecdota Parisiensia* 2, 226 y ss. Cramer).

[132] Cantarella, 1970, 61 y ss. (= 1972-3, 525 y ss.), opina que este testimonio debería eliminarse: Auleas sería un nombre parlante alusivo a un poeta que instituyó los coros trágicos con acompañamiento del aulós (p. 63-64).

[133] ARISTOCL. HIST., *FHG* 4 332.

[134] Cf. PRATIN., *TrGF* 4 T 3.

[135] Cf. PHRYN. TRAG., *TrGF* 3 T 17.

largissimus fons est, etiam his carminibus exempla praebuit et velut quandam suorum operum legem praescripsit.

Aunque, andando atrás, se halla a Tespis como primer inventor de la Tragedia y se considera padre de la Comedia antigua a Éupolis con Cratino y Aristófanes, sin embargo, Homero, que es la fuente más rica para casi todo tipo de poesía, ofreció también ejemplos de estos géneros poéticos y casi dictó una cierta ley con sus obras.

13

[PLATO], *Minos* 321 A

ΣΩ· (...) ἡ δὲ τραγῳδία ἐστὶν παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ οἵονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη οὐδ' ἀπὸ Φρυνίχου, ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννῆσαι, πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὑρήσεις ὂν τῆσδε τῆς πόλεως εὕρημα, ἔστιν δὲ τῆς ποιήσεως δημοτερπέστατόν τε καὶ ψυχαγωγικώτατον ἡ τραγῳδία· ἐν ᾗ δὴ καὶ ἐντείνοντες ἡμεῖς τὸν Μίνων τιμωρούμεθα ἀνθ' ὧν ἡμᾶς ἠνάγκασε τοὺς δασμοὺς τελεῖν ἐκείνους.

SÓ. (...) La Tragedia es aquí algo antiguo, y no empezó, según creen algunos, con Tespis ni con Frínico, sino que, si quieres reflexionar, te darás cuenta de que es un descubrimiento muy antiguo de nuestra ciudad. La Tragedia es el género poético que más agrada al pueblo y el más seductor . Y por eso, cuando sacamos a escena en ella a Minos , nos vengamos de los famosos impuestos que nos obligó a pagar.

Comentario:

La Tragedia griega presentaba al rey Minos como un cruel déspota[136].

El autor de este diálogo atribuido a Platón podría haber tenido en mente alguna pieza de los poetas trágicos que acaba de mencionar: en concreto, aludiría a los *Muchachos* de Tespis, cuyo argumento se centraría en el famoso enfrentamiento de Teseo con Minos[137].

14

HORATIUS[138], *De arte poetica* 275

Ignotum tragicae genus invenisse Camenae

[136] Así sucedía, por ejemplo, en los *Cretenses* de Eurípides: cf. *F* 4, 35 y ss. (Cantarella).
[137] Véase más abajo nuestra reconstrucción de la pieza.
[138] Horace: *Opera*. Ed. E. C. Wickham & H. W. Garrod. Oxford 1912 [1975].

dicitur et plaustris[139] *vexisse poemata Thespis,*
quae canerent agerentque peruncti faecibus ora.
post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus ...

Dicen que Tespis inventó el genero ignoto de la trágica Camena[140] y que arrastraba en carros[141] sus obras, para que los que se untaban el rostro con heces de vino las cantaran y representaran. Después de él, Esquilo, el inventor de la máscara y del manto honorable (...).

Comentario:

Según Lesky[142], el carro sería una invención de los alejandrinos a partir de las procesiones de carros del carnaval ático. Desde luego, el empleo de un carro como plataforma era más apropiado para la Comedia que para la Tragedia[143], al igual que los premios de un macho cabrío o un canasto de higos[144]. Matino[145] piensa que el "carro de Tespis", sobre el que se desarrollaban las primeras representaciones dramáticas, habría dejado un recuerdo indeleble en la escenografía ática y, por ello, muchos personajes salían a escena montados en carros. Para Nünlist[146], el asunto de los carros debe entenderse como una metáfora poética[147].

15

DIOMEDES, *De poematibus* 8 (*CGF* 1, 57, 134 Kaibel) *alii autem putant a faece, quam Graecorum quidam* τρύγα *apellant, tragoediam nominatam, per mutationem litterarum υ in α versa, quoniam olim, nondum personis a Thespidis repertis, tales fabulas peruncti ora faecibus agitabant, ut rursum est Horatius testis sic.*

Cf. ANONYMUS, *De comoedia* 1, p. 7, 7 (Kaibel) μήπω προσωπείων ηὑρημένων τρυγὶ διαχρίοντες τὰ πρόσωπα ὑπεκρίνοντο[148].

---

[139] Cf. [ACRO], sch. ad. v. 276: *ante enim chori in plaustris constituti circa vicos tragoedias dicebant*; id. fere PORPHYRIO, *Commentum in Horatium.* (ed. W. Meyer. Leipzig, 1894), ad loc.; SIDON., *Carm.* 9, 234 (ed. W. B. Anderson. Londres, 1926 [1936]).

[140] Las Camenas eran diosa acuáticas romanas, identificadas con las Musas desde LIV.ANDR., *Carm. Fl.*

[141] Cf. ARNOTT, 1962, 6, que señala el evidente paralelo con los juglares de épocas posteriores.

[142] LESKY, 2001, p. 110-111.

[143] Cf. HAMMOND, 1972, 398. Por entonces las representaciones rurales en honor de Dioniso no estarían diferenciadas todavía en los términos de "Tragedia" y "Comedia": *E M.*, s. v. τραγῳδία (vid. T 15).

[144] Vid. supra T 8 y T 2.

[145] MATINO, 1998, 158.

[146] Nünlist, 1996-7.

[147] En contra Meier, 1999, 181 y ss.

[148] Cf. sch. in D. T., 475, 19; ATH. 2, 40 A (vid. supra nota 39); sch. in Ar., *Ach.* 499.

Sin embargo, otros piensan que, a partir de las heces del vino -a la que algunos griegos llaman τρύγα-, la Tragedia ha sido denominada por medio del cambio de las letras υ por α, porque antiguamente, no descubiertos aún los personajes por Tespis, tales obras las hacían los que se untaban el rostro con heces de vino, como es testigo Horacio otra vez[149].

Cf. Aún no descubiertas las máscaras, actuaban untando sus rostros con heces de vino.

16

POLLUX, *Onomasticon* 4, 123 ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα[150] ἀρχαία, ἐφ' ἧν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.

Eleós era una antigua mesa, sobre la que antes de Tespis uno se subió y respondió a los coreutas.

Comentario:

Pickard-Cambridge[151] hace un minucioso análisis de los problemas que plantea este interesante testimonio. Al parecer, Pólux atribuiría la introducción del primer actor a un momento anterior a Tespis[152]. Según Hammond[153], esa ἐλεός estaba situada a un lado de la θυμέλη, que estaba en el centro de la ὀρχήστρα[154]. Cuando las palabras del solista se volvieron más importantes, la audiencia probablemente se colocó en la parte de la circunferencia que estaba frente a él.

17

PLUTARCHUS, *Solo* 29, 6 ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγῳδίαν κινεῖν, καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος, οὔπω δ' εἰς ἀμίλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου, φύσει φιλήκοος ὢν καὶ φιλομαθὴς ὁ Σόλων, ἔτι μᾶλλον ἐν γήρᾳ σχολῇ καὶ παιδιᾷ καὶ νὴ Δία πότοις καὶ μουσικῇ παραπέμπων ἑαυτόν, ἐθεᾶτο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς[155]. Μετὰ δὲ τὴν θέαν προσαγορεύσας αὐτὸν ἠρώτησεν, εἰ τοσούτων ἐναντίον οὐκ αἰσχύνεται τηλικαῦτα ψευδόμενος. φήσαντος δὲ τοῦ Θέσπιδος, μὴ δεινὸν εἶναι τὸ μετὰ παιδιᾶς λέγειν τὰ τοιαῦτα καὶ πράσσειν. σφόδρα τῇ βακτρίᾳ τὴν γῆν ὁ Σόλων πατάξας <<ταχὺ μέντοι τὴν παιδιάν, ἔφη, ταύτην ἐπαινοῦντες οὕτω καὶ τιμῶντες εὑρήσομεν ἐν τοῖς συμβολαίοις>>.

---

[149] Cf. T 14.

[150] Cf. PH RYN. TRAG., *TrGF* 3 *F* 23.

[151] PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 86 y ss.

[152] Para esta cuestión: cf. ADRADOS, 1983, 57 y ss.

[153] HAMMOND, 1972, 398.

[154] Para la θυμέλη: cf. BURKERT, 1966, 101 (y nota 32).

[155] Cf. ARIST., *Rh.* 3, 1, 1403 b 23· ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον.

Comenzaba ya Tespis a poner en marcha la Tragedia, y el pueblo era atraído por la novedad, aunque todavía no había llegado a la rivalidad de los concursos, y Solón, que por naturaleza era amigo de oír y aprender, y que en la vejez se había dado más al ocio, a las bromas y, ¡por Zeus!, a los festines y a la música, contemplaba un drama en el que actuaba el propio Tespis, como era costumbre entre los antiguos. Después del espectáculo, se dirigió a él y le preguntó si no se avergonzaba de haber mentido tanto delante de tanta gente. Como Tespis le respondió que nada había de malo en que aquellas cosas se dijesen y se hicieran por diversión, Solón golpeó fuerte el suelo con su bastón y dijo: "Si aplaudís y apreciáis así esta diversión, pronto la encontraremos en nuestros contratos".

Cf. DIOGENES LAERTIUS, 1, 59, 11 καὶ (Σόλων) Θέσπιν ἐκώλυσε τραγῳδίας διδάσκειν, ὡς ἀνωφελῆ τὴν ψευδολογίαν. ὅτ' οὖν Πεισίστρατος ἑαυτὸν κατέτρωσεν, ἐκεῖθεν ἔφη ταῦτα φῦναι.

(Solón) prohibió a Tespis representar tragedias, en la idea de que la mentira era perjudicial. Y, cuando Pisístrato se hirió a sí mismo, dijo: "De allí provino esto".

18

Proverbia ex codice Coisliniano nº 177[156] οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· Ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις λαλούντων. Τῆς γὰρ ποιήσεως τὸ πρῶτον ἐκ διθυράμβου τὴν καταρχὴν εἰληφυίας καὶ τἄ πρὸς τὸν Διόνυσον ἀνῆκοντα πραγματευομένης, Ἐπιγένης ὁ Σικυώνιος οὐχ οὕτω ποιήσας, ἤκουσεν τοῦτον τὸν λόγον· οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.

"Nada que ver con Dioniso": Acerca de quienes hablan de cosas que no tienen relación con el tema que se trata. En efecto, en un primer momento la composición poética comenzó a partir de los ditirambos y se ocupaba de lo concerniente a Dioniso. Epígenes de Sición, como no actuó así, oyó este dicho: "Nada que ver con Dioniso."

Cf. *Suda*, o 806 οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγῳδίαν εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο. ὅθεν ἡ παροιμία. Βέλτιον δὲ οὕτως· τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τοῦτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικὰ ἐλέγετο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγῳδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτράπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες· ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων[157] ἐν τῷ Περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ[158].

"Nada que ver con Dioniso": Cuando Epígenes de Sición compuso una tragedia en honor a

[156] Vid. *Paroemiographi Graeci*, 153, 383 Gaisford. Cf. APOSTOL., 13, 42 (*Paroemiographi Graeci*, 2, 584 42 Leutsch).

[157] Cf. T 21.

[158] Cf. id. PHOT. 357, 5.

Dioniso, algunos invocaron esta frase; de ahí el proverbio. Una mejor explicación: Antiguamente los que escribían en honor a Dioniso contendían con aquellas obras, las cuales precisamente también se llamaban satíricas; después, cuando pasaron a escribir tragedias, poco a poco se inclinaron por mitos y relatos, sin mencionar ya más a Dioniso; por lo que entonces invocaron esta frase. También Cameleonte relata hechos semejantes en la obra *Acerca de Tespis*.

Cf. ZENOBIUS 5, 40 (*Paroemiographi Graeci*, 1, 137 Leutsch) οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις λεγόντων ἡ παροιμία εἴρηται. Ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ᾄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην, Αἴαντας καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπέχειρουν. Ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον, οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ[159].

"Nada que ver con Dioniso": El proverbio se dice de quienes dicen cosas que no tienen relación con el tema que se trata. Porque, al principio, los coros acostumbraban a cantar un ditirambo en honor a Dioniso, y los poetas, después, apartándose de esta práctica, empezaron a escribir *Ayantes* y *Centauros*. De ahí que los espectadores, burlándose, dijesen: "Nada que ver con Dioniso". Por eso luego decidieron introducir dramas satíricos, como preludios, para que no pareciera que se olvidaban del dios[160].

Comentario:

West[161] ha indicado el paralelismo existente entre el T 1 sobre el lugar de Tespis en la Tragedia y la doble explicación del proverbio οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον[162]. Una información lo relaciona con Epígenes de Sición y la otra (que entronca con Aristóteles) conecta el proverbio con la evolución de la Tragedia a partir de los Σατυρικά.

19

Suda, φ 762 Φρύνιχος[163] (...) μαθητὴς Θέσπιδος τοῦ πρώτου τὴν τραγικὴν εἰσενέγκαντος.

Frínico (...) discípulo de Tespis, el primero que introdujo la poesía trágica.

Cf. *Vita Aeschyli* 16[164]: λογιζέσθω δὲ ὅτι πολλῷ χαλεπώτερον ἦν ἐπὶ Θέσπιδι Φρυνίχῳ[165] τε καὶ Χοιρίλῳ[166] εἰς τοσόνδε μεγέθους τὴν τραγῳδίαν προαγαγεῖν

[159] Cf. PLU., 2, 615 A 6 (= PHRYN. TRAG., *TrGF* 3 T 7).
[160] Para la representación de dramas satíricos al comienzo del programa: v. Prólogo I.4., p. 36.
[161] WEST, 1989, 252; ID., 1994, 349-350.
[162] Para la explicación de este proverbio: cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 124 y ss.
[163] PHRYN. TRAG., *TrGF* 3 T 1.
[164] A., *TrGF* T 1, 63 y ss.
[165] PHRYN. TRAG., *TrGF* 3 T 1.
[166] CHOERIL. TRAG., *TrGF* 2 T 10.

ἢ ἐπὶ Αἰσχύλῳ εἰσιόντα εἰς τὴν Σοφοκλέους ἐλθεῖν τελειότητα.

Se debe reflexionar que, después de Tespis, Frínico y Quérilo, era mucho más difícil elevar la Tragedia a una altura tan grande que llegar a la perfección de Sófocles después de Esquilo.

20[167]

Suda, σ 815 Σοφοκλῆς[168] (...) ἔγραψεν (...) λόγον καταλογάδην περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον[169] ἀγωνιζόμενος.

Sófocles (...) escribió (...) un tratado en prosa sobre el coro, en el que discutía las opiniones de Tespis y Quérilo.

21

CHAMAELEON, *F* 38 (Wehrli) καὶ Χαμαιλέων[170] ἐν τῷ Περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.

También Cameleonte aporta datos semejantes en la obra *Acerca de Tespis*.

22

PLUTARCHUS, *De gloria Atheniensium* 350 A ἐπὶ τούτοις Πίνδαρος[171] "ἔρεισμα τῆς Ἑλλάδος" προσεῖπε τὰς Ἀθήνας, οὐχ ὅτι ταῖς Φρυνίχου[172] τραγῳδίαις καὶ Θέσπιδος ὤρθου<ν> τοὺς Ἕλληνας, (...)· ἐπὶ τε Σαλαμῖνι καὶ Μυκάλῃ καὶ Πλαταιαῖς ὥσπερ ἀδαμαντίνως στηρίξαντες τὴν ἐλευθερίαν τῆς Ἑλλάδος παρέδοσαν τοῖς ἄλλοις ἀνθρώποις.

Por esto Píndaro llamó a Atenas "soporte de la Hélade", no porque hiciera triunfar a los griegos con las tragedias de Frínico y Tespis, (...); en Salamina, Mícale y Platea fortalecieron de modo acerado la libertad de la Hélade y se la entregaron al resto de los hombres.

23

HORATIUS, *Epistulae* 2, 1, 156-163

Graecia capta ferum victorem cepit et artes
intulit agresti Latio, sic horridus ille
defluxit numerus Saturnius, et grave virus

---

[167] CRUSIUS, 1925, 178 y ss., puso en duda la veracidad de este testimonio.
[168] Cf. S., *TrGF* T 2, 7.
[169] CHOERIL. TRAG., *TrGF* 2 T 7.
[170] Cf. T 18.
[171] PI., *F* 76.
[172] PHRYN TRAG., *TrGF* 3 T 17.

munditiae pepulere; sed in longum tamen aevum
manserunt, hodieque manent, vestigia ruris.
Serus enim Graecis admovit acumina chartis
et post Punica bella quietus quaerere coepit
quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile ferrent.

Grecia cautiva cautivó a su fiero vencedor y en el agreste Lacio introdujo sus artes.

Decayó así el rudo verso saturnio y la pureza sucedió al molesto hedor; pero durante mucho tiempo permanecieron, y aún permanecen, vestigios de rusticidad. Pues la agudeza romana se movió tarde a los escritos de los griegos y, después de las guerras púnicas, comenzó a aprender en paz lo que de bueno tenían Sófocles, Tespis y Esquilo.

24

DIOGENES LAERTIUS, 5, 92, 1 φησὶ δ' Ἀριστόξενος[173] ὁ μουσικὸς καὶ τραγῳδίας αὐτὸν[174] ποιεῖν καὶ Θέσπιδος αὐτὰς ἐπιγράφειν.

Asegura el músico Aristóxeno que él (Heraclides Póntico) compuso tragedias y las adscribió a Tespis.

FRAGMENTA

ΑΘΛΑ ΠΕΛΙΟΥ Η ΦΟΡΒΑΣ[175]
JUEGOS EN HONOR DE PELIAS O FORBANTE

La primera parte del presente título (*Juegos en honor de Pelias*) alude a un conocido episodio tesalio dentro del ciclo de los Argonautas. Este episodio ofreció un fecundo motivo de inspiración para los pintores y los poetas del periodo arcaico, que, como veremos más adelante, son los que nos aportan los datos más antiguos conservados sobre dichos juegos.

---

[173] ARISTOX., *DSA* 2² *F* 114 W.
[174] HERACLID. PONT., *DSA* 7² *F* 181 W.
[175] Cf. *F* [1] (y T 1). Este fragmento no incluido por NAUCK², *TGF*, p. 832, que lo considera una de las falsificaciones de Heraclides, al igual que el *F* 1 a y el *F* 1 b: vid. T 24.

Cuenta Apolodoro[176] que Jasón, tras regresar triunfante de la Cólquide a Yolco, pide a Medea que le ayude a castigar a su tío Pelias, por haber despojado del trono de Yolco a su padre Esón. Medea[177] entonces engaña a las hijas de Pelias, para que despedacen y cuezan[178] a su padre con el fin de rejuvenecerle; y consigue convencerlas convirtiendo a un carnero en cordero[179]. Entonces Pelias muere despedazado y su hijo Acasto (que expulsa a Jasón y a Medea) lo entierra con la ayuda de los habitantes de Yolco. Higino añade que Acasto[180] celebró en Argos unos juegos fúnebres en honor de su padre, en los que participaron los héroes más renombrados de Grecia.

El tratamiento literario más antiguo de este mito nos lo brinda Estesícoro[181], que compuso el poema *Juegos en honor de Pelias*[182]. Los fragmentos conservados (que iremos citando cuando convenga) aluden a diferentes pruebas, a algunos participantes y a una boda, probablemente la de Admeto y Alcestis[183]. Sin embargo, los participantes y las pruebas de estos juegos son conocidos principalmente a través de Pausanias, la cerámica y las *Fábulas* de Higino.

Por la misma época de actividad de Estesícoro, un artista[184] desconocido labró la famosa cista de Cípselo[185]. Pausanias[186], que relata que fue donada al santuario de Olimpia por los descendientes del tirano[187], la describe así: "(...) Después vienen los juegos a la muerte de Pelias, con los espectadores contemplando a los competidores. Heracles[188] está sentado en un trono y, detrás de él, hay una mujer (...) tocando el aulós frigio -no griego-. Los conductores de las bigas son Piso[189], hijo de Perieres, Asterio, hijo de Cometes (...),

---

[176] APOLLOD. 1, 9, 27.

[177] Que va a Yolco fingiendo haberse disgustado con Jasón (OV., *Met.* 7, 297 y ss.); o haciéndose pasar por sacerdotisa de Ártemis (D. S. 4, 50-53; HYG., *Fab.* 24).

[178] Salvo en PAUS. 8, 11,2, donde lo hace la propia Medea; en OV., *Met.* 7, 297, Medea lo remata, cortándole el cuello.

[179] Según OV., *Met.* 7, 251-293, Medea las convence tras rejuvenecer a Esón, que en esta versión no había muerto.

[180] Según HYG., *Fab.* 273,10.

[181] STESICH., *PMG F* 178-80.

[182] Es probable que Estesícoro, basándose en los juegos en honor de Patroclo (cf. *Il.* 23, 275 y ss.) diera una versión libre de aquel acontecimiento.

[183] La única hija de Pelias, que, según D. S. 4, 52, 2, no participó en el parricidio.

[184] Que podría haberse inspirado en el poeta.

[185] Massow ha hecho una cuidada e interesante reconstrucción de la cista: vid. SCHEFOLD, 1993, 190, nº 190 a/b.

[186] PAUS. 5, 17, 5.

[187] Su hijo Periandro le sucedió hacia el 625 a. C.

[188] Mencionado también por STESICH. (cf. IBYC., *SLG* 176); y por HYG., l. c., como vencedor del pancracio.

[189] En sch. in THEOC., 4, 29, Piso es hijo de Afareo de Mesenia y nieto de Perieres (y hermano, por tanto, de los Argonautas Idas y Linceo).

Pólux[190], Admeto y Eufemo. (...) Éste es el que está ganando con el carro de caballos. Los que se han atrevido a luchar en el pugilato (πυκτεύειν) son Admeto y Mopso[191], el hijo de Ámpico. Entre ellos está un hombre tocando el aulós (...). La lucha (πάλη) entre Jasón[192] y Peleo[193] quedó igualada. También aparece representado Euríbotas arrojando el disco[194], pues es un famoso lanzador. Los que han competido en la carrera son Melanión, Neoteo y Falareo[195]; el cuarto es un argivo y el quinto Íficlo; a éste, que es el vencedor, le está tendiendo la corona Acasto. (...) También hay aquí trípodes, como premios para los vencedores. Están también las hijas de Pelias, aunque sólo está escrito el nombre sobre Alcestis. Yolao[196], el ayudante de Heracles, es el ganador en el carro de caballos. En este punto terminan los juegos de Pelias."

Años después, hacia el 550 a. C., el escultor Baticles de Magnesia, realizó también para el santuario de Apolo en Amiclas (Laconia) un relieve con estos juegos[197].

En cuanto a las fuentes cerámicas, destaca la famosa "Cratera de Anfiarao"[198], de ca. el 560 a. C., conservada en el Museo de Berlín hasta su desaparición en la Segunda Guerra Mundial. Es una de las representaciones más antiguas y completas sobre dos de las pruebas más espectaculares celebradas en estos juegos: en una de sus caras se recrea la carrera de carros con dos caballos. Acasto, Argeo y Feres aparecen sentados a la izquierda delante del trípode para el vencedor en calidad de jueces (o de espectadores). Contemplan la victoria de Eufamo[199] sobre Cástor[200], Admato[201], Alástor, Anfiareo[202] e Hípaso[203], todos ellos vestidos con la ξυστίς[204]. Debajo de una de las asas de esta cratera contemplamos a

---

[190] STESICH., *PMG F* 178, menciona sus caballos y los de su hermano Cástor (a quien no menciona Pausanias), de lo que deducimos que el poeta presentaba a ambos como participantes en la carrera de carros de bigas. HYG., *Fab.* 273, por su parte, no coincide ni con Pausanias ni con Estesícoro, porque dice que Cástor participó en el estadio y Pólux en el pugilato.

[191] Esta lucha entre Mopso y Admeto aparece en un escudo de bronce de Olimpia de ca. 600 a. C.(vid. SCHMIDT, *LIMC* 1.2, s. v. "*Admetos*", nº 8.

[192] De cuya genealogía se ocupaba STESICH., *PMG F* 238.

[193] A quien también alude Estesícoro (*SLG F* 176). Según APOLLOD. 3, 9, 2 y 3, 13, 3, Peleó fue vencido en lucha por Atalanta (cf. TZ, *H.* 12, 935). Su participación en este acontecimiento está atestiguada ya en un vaso ateniense del 580-70 a. C. (vid. BLATTER, *LIMC* 7. 2, s. v. "*Peliou Athla*", nº 1). HYG. (loc. cit.), sin embargo, no menciona a la heroína y atribuye la victoria a Peleo.

[194] Pero, según HYG. (l. c. supra) resulta vencedor Telamón.

[195] Debe tratarse del héroe ateniense Φάληρος, hijo de Alcón y epónimo del puerto de Falero.

[196] Cf. STESICH., *SLG F* 176.

[197] PAUS. 3, 18, 9.

[198] Vid. fig. nº 3.

[199] Es decir, Eufemo, que respalda la descripción de PAUS, l. c.

[200] Coincide con STESICH., l. c. supra, pero no con HYG. (l. c.) que lo menciona en la prueba del estadio.

[201] Forma dórica de Ἄδμητος.

[202] Es decir, Anfiarao, el adivino argivo.

[203] Estos tres últimos nombres no coinciden con los mencionados en la Cista de Cípselo (vid. supra).

[204] Una túnica larga y fina usada por las mujeres, los atletas y los autores trágicos.

Peleo e Hipalcmo[205], que agarrados por los brazos se disponen a disputar la prueba de la palestra.

Finalmente, Higino[206] completa nuestra información con el siguiente relato: "(...) vencieron Zetes, hijo de Aquilón, en la carrera larga; Cálais, hijo del mismo, en el doble estadio; Cástor, hijo de Júpiter en el estadio; Pólux[207], hijo del mismo, en el boxeo; Telamón, hijo de Éaco, en el lanzamiento de disco[208]; Peleo, hijo de mismo, en la lucha; Hércules[209] en el pancracio; Meleagro[210], hijo de Eneo, en el lanzamiento de jabalina. Cicno, hijo de Ares, mató con las armas a Pilo, hijo de Diodoto; Belerofonte venció en la carrera a caballo; en la carrera de cuadrigas Yolao venció[211] a Glauco, hijo de Sísifo, a quién despedazaron a dentelladas sus caballos[212]; Eurito, hijo de Mercurio, en el tiro con arco; Céfalo, hijo de Deíon en el tiro con honda; Olimpo, discípulo de Marsias, en el concurso de flauta; Orfeo, hijo de Eagro, en el de cítara; Lino, hijo de Apolo, en el canto; Eumolpo, hijo de Neptuno, en el canto acompañando a la flauta de Olimpo".

Como vemos, en este acontecimiento se dan cita muchos de los héroes griegos que los mitógrafos incluyen entre los Argonautas y que después coincidirán en otro acontecimiento colectivo: la cacería del jabalí de Calidón[213]. En ciertos casos, es evidente su conexión con alguno de aquellos héroes, así sucede con Piso (emparentado con los Dioscuros), Melanión (enamorado de Atalanta) o Hípaso (quizá el padre de Áctor); más difícil de explicar es la presencia de algunos enigmáticos personajes: Neoteo (mencionado por Pausanias) o Alástor (en la crátera de Anfiarao). Por otro lado, Higino incluye algunos personajes que están totalmente desconectados de este episodio, a saber, Cieno, Belerofonte, Olimpo o Eumolpo.

Hasta aquí lo que podemos decir de *Juegos en honor de Pelias*. La segunda parte del título (*Forbante)* resulta mucho más hermética a primera vista: Roscher[214] recoge diecisiete personajes con el nombre de "Forbante", pero la mayor parte de ellos son poco im-

---

[205] Cf. STOLL, en ROSCHER, 1. 2, s. v. "*Hippalkmo*", 2265; HYG., *Fab.* 14, 20, lo menciona entre los Argonautas.

[206] HYG., *Fab.* 273, 10-11.

[207] Frente a lo que podemos deducir de STESICH., *PMG F* 178 (vid. supra).

[208] En esta prueba PAUS. (l. c.) incluye a Euribotas.

[209] Incluido en los juegos por Estesícoro y Pausanias, que no aclaran en qué prueba.

[210] Ya en STESICH., *PMG F* 179 b (= SIMON., *PMG F* 564).

[211] Coincide con PAUS., l. c.

[212] Esquilo tocaba este asunto en su *Glauco Potnieo* (cf. A., *TrGF F* 36-36 a). Girard, 1891, 162 creía que el fin terrible de Glauco era el tema de la tragedia de Tespis, cuyo título correcto no sería Φόρβας, sino φορβάς (cf. WELCKER, 1826, 388; WILISCH, en ROSCHER, 1. 2, s. v. "*Glaukos* 12", 1688 y ss.).

[213] APOLLOD. 1, 7, 7; OV., *Met.* 7, 404 y ss.; HYG., *Fab.* 173, 2, incluyen a Teseo en la cacería.

[214] ROSCHER, 3. 2, s .v. "*Phorbas*", 2424-30.

portantes o están totalmente desconectados del acontecimiento que nos interesa[215]. Sin embargo, dado que Tespis es un autor ateniense, quizá debamos indagar en la figura de un oscuro personaje ático, de nombre Forbante[216].

Eurípides[217] cita a dicho Forbante como jefe de la caballería erecteida a las órdenes de Teseo. Según Robert[218] podemos ver ya una alusión literaria a Forbante (y a Pirítoo) en un ditirambo de Baquílides[219].

Pero mucho más valiosa es la información que aporta un escolio a las *Nemeas* de Píndaro[220]: "En Atenas dicen que el arte de la palestra fue inventado por Forbante, el maestro de gimnasia de Teseo[221]; algunos, por el contrario, que Teseo aprendió la lucha en Atenas, y Forbante de Teseo. Ferecides[222] dice que Forbante era el auriga de Teseo, con el que también rapta a la amazona; y Polemón[223] cuenta que el ateniense Forbante inventa la lucha. Istro[224] cuenta que Teseo aprendió la lucha en Atenas".

El estudio de la cerámica[225] aporta más datos sobre este personaje: desde las representaciones más tempranas (que se remontan al último cuarto del siglo sexto), Forbante aparece indistintamente con la apariencia de un hombre imberbe o barbado; en unas actúa de auriga y en otras de hoplita. En un fragmento[226] de una cílica ática del 520-515 a. C. Forbante, que lleva puesto un manto (ἱμάτιον) y cabello corto, sujeta las bridas con la mano derecha y una lanza con la izquierda.

También desde un principio Forbante está vinculado al rapto de Helena o de Antíope[227] (su presencia se justificaría como auriga del carro en el que eran raptadas esas muje-

---

[215] El único Forbante que tiene una cierta importancia es un héroe tesalio (vid. ROSCHER, 3. 2, s. v. "*Phorbas* 1", 2424-2427), hijo de Lapites o de Tríopas, relacionado también con la leyendas de Élide, Argos y Rodas. Su hijo Augías fue uno de los que participó en la expedición de los Argonautas. Esto podría haber sido un punto de contacto con el relato de los Juegos de Pelias. Desgraciadamente, ninguna fuente lo menciona como participante de los Juegos.

[216] A quien podía estar consagrado en algún lugar de Atenas un Φορβαντεῖον, mencionado por AND. 1, 62 (cf. *A.B.* 314 Bekker). Cf. HSCH., s. v. Φόρβας. El templo, sin embargo, podría pertenecer a otro Forbante: cf. HARP., s. v., *E. M. y Suda*, s. v. Para esta cuestión: cf. Kearns, 1989, 204.

[217] E., *Supp.* 680 y ss. Según SCYMN. 708 (cf. *GGM* 1, 224 Müller), Forbante habría fundado la ciudad de Eleunte de Tracia.

[218] ROBERT, 1898, 150.

[219] B., *Epigr.* 18, 46: Δύο οἱ φῶτε μόνους ἁμαρτεῖν / λέγει.

[220] Schol. in Pl., *N.* 5, 89b (Momsen).

[221] En la Fócide, habitaba otro personaje llamado Forbante (vid. ROSCHER, 3. 2, s. v. "*Phorbas* 2", 2427-2428). Ejercía el pugilato y obligaba a los viajeros que pasaban por su lado a combatir, matándolos a puñetazos. Apolo lo mató después de haberle desafiado. La historia se remonta a los poemas cíclicos (cf. sch. AB ad. *Il.*, 23, 660) y es mencionada también por OV., *Met.* 11, 413; y PHILOSTR., *Im.* 2, 19.

[222] PHERECYD., *FGH* 3 *F* 152.

[223] POLEM. HIST., *FHG* 3 *F* 132.

[224] ISTER, *FGH* 334 *F* 31. Cf. PAUS. 1, 39, 3(sch. in LUC., 65, 18 y ss. Rabe).

[225] Cf. KAUFFMANN-SAMARAS, *LIMC* 8.1, Suppl., s. v. "*Phorbas* 1", 990-1.

[226] Nueva York, Metropolitan Museum, 1989.382.1.

[227] Vid. fig. nº 4.

res), lo que avala la información de Ferecides de que era el auriga de Teseo[228]. Hacia mediados del s. V a. C., el motivo del rapto es desplazado en la iconografía por el de la Amazonomaquia[229].

En muchos vasos, Forbante posee la apariencia de un hombre maduro (barbado), va vestido (frente a Teseo, que suele aparecer desnudo) y armado con una lanza y un escudo decorado muchas veces en el centro con una serpiente[230]. En estas escenas Forbante tiene también un papel secundario.

En resumidas cuentas, Forbante era un héroe local del Ática que dominaba el arte de los caballos, en calidad de auriga[231] o de jefe de la caballería[232] de Teseo[233], a cuya figura estaba vinculado[234]. Además, era experto en la lucha, quizás por haberla inventado él mismo[235] o por haberla aprendido de Teseo.

Precisamente una de las pruebas de los juegos en honor de Pelias en la que las fuentes presentan más variantes es la de la palestra (πάλη): en el arca de Cípselo esta prueba aparecía igualada entre Jasón y Peleo; la "cratera de Anfiarao" -lo vimos arriba- presenta a un cierto Hipalcmo como adversario de Peleo; y, según Apolodoro[236], Atalanta (que también figura en la cerámica desde mediados del s. VI a. C.) venció a Peleo, el cual, sin embargo, es el vencedor en Higino.

La conclusión que podemos extraer de todos estos datos es la siguiente: Peleo dominaba en la prueba de la palestra, pero el asunto suscitó desde antiguo muy diversas variantes sobre sus adversarios y el resultado final. Verosímilmente, Tespis conocía tal pluralidad de variantes y se decidió a aportar la suya propia con la inclusión de un héroe ático en esa modalidad de los juegos. El drama podría tratar algún conflicto derivado de la participación de Forbante en la palestra o quizás se limitara a relatar sus proezas en esa prueba frente a sus principales rivales, en especial, frente al diestro Peleo. Con tal innovación

---

[228] PLU., *Thes.* 29, afirma que además de Ariadna, Antíope y Fedra, Teseo rapta a Anaxo, Álope (vid. CHOERIL. TRAG., *TrGF* 2 *F* 1) ... y a Helena. Cf. APOLLOD., *Epit.* 1, 16 y ss.; ATHEN., 13, 557 A-B; D. S., 4, 28; PAUS., 1, 2, 1.

[229] Vid. ID., *LIMC,* nº 12 y ss.

[230] Vid. REINACH, 1924, 1, 24; 2, 163, 2; 2, 532.

[231] Cf. PHERECYD., l. c.

[232] Cf. E., *Supp.* 680 y ss.

[233] Es bien sabido que las menciones literarias de Teseo (en episodios como el de los Argonautas y la cacería del jabalí de Calidón) son tardías y que su leyenda fue engrandecida por los autores áticos, especialmente, a partir del último cuarto del s. VI a. C. La aparición de los trabajos de Teseo, por ejemplo, aparecen en la Literatura hacia el 478-470 a. C. con B., *Epigr.* 18. Para esta cuestión: cf. infra *F* 1b, s. v. *Muchachos.*

[234] Quizá, según alguna versión en calidad de ἐραστής, como deducimos por algunos vasos y por la información del sch. in Pl, cit. supra (παιδοτρίβου Θησέως). Teseo también habría sido el ἐρώμενος de Pirítoo (cf. BUFFIÈRE, 1980, 374).

[235] Cf. POLEMO. HIST., l. c.

[236] APOLLOD. 3, 9, 2 y 3, 13, 3.

(que con el paso del tiempo habría originado la información recogida por el escoliasta de Píndaro[237]), Tespis quizás pretendiera afirmar el papel de su polis en el mundo helénico. Así, comprenderíamos el enfado de Solón[238] hacia las "mentiras" llevadas a escena por Tespis, mentiras que nosotros valoramos como interesantes variantes mitográficas.

Los principales problemas para aceptar esta hipótesis son: primero, la referencia literaria más temprana que alude con claridad al invento de la palestra por obra de Forbante surge en Polemón hacia el s. III-II a. C., porque Ferecides (el único autor cuya cronología se aproxima a la época de Tespis) sólo menciona a Forbante en calidad de auriga de Teseo, con el que rapta a Antíope; segundo, en las representaciones cerámicas no hay ni un solo rastro de sus dotes atléticas.

Habría que suponer, más bien, que la figura de Forbante (además de la de otros compañeros de Teseo como Pirítoo[239] o Falero[240]) interesaba a los pintores vasculares del siglo V a. C., sobre todo, para equilibrar la composición de algunas de sus creaciones.

Así pues, no juzgamos demasiado disparatado aventurar otra hipótesis completamente diferente. En un principio, la figura de Forbante tan sólo acompañaría a Teseo en el secuestro de hermosas mujeres de la talla de Antíope. Con la difusión de la leyenda de Teseo[241], Forbante debió alcanzar un perfil más definido[242]. Pasó entonces a intervenir en la lucha contra las amazonas y llegó a convertirse en discípulo o maestro de la palestra, según una tradición exclusivamente ática -este desarrollo explicaría las vacilaciones iconográficas que encontramos acerca de su figura en los primeros vasos-.

A mediados del siglo IV a. C., Forbante tendría ya perfectamente definido (con variantes más o menos significativas) su papel en el ciclo teseico, por lo que Heraclides del Ponto, que conocería las numerosas versiones que circulaban acerca de los juegos en honor de Pelias y las representaciones vasculares sobre Forbante, pudo falsificar el título de Tespis con la incorporación de este personaje[243]. Heraclides también habría podido incluir a Forbante en la modalidad de la carrera de bigas[244], pues recordemos que es el auriga de Teseo tanto en Ferecides como en los documentos plásticos más tempranos (aunque ese

[237] Vid. supra.
[238] Cf. T 17.
[239] Ya mencionado en *Od.* 11, 631, etc.
[240] Vid. supra.
[241] Para esta cuestión: vid. nota 506.
[242] Así lo podemos apreciar en un precioso vaso de figuras rojas del 440-30 a. C. Se trata de la famosa "Cílica de Codro" (vid. BAUMEISTER, 1889, nº 2149). Este vaso confirma que poseemos muchos menos datos de los que existieron sobre este personaje.
[243] Y para ello habría podido inspirarse en la *Etiópida* (cf. *PEG F* 4), donde se mencionaba a un cierto Forbante entre los participantes en los juegos fúnebres en honor de Aquiles.
[244] De la carrera de cuadrigas sólo sabemos que vence Yolao (cf. Higino, Estesícoro y Pausanias) a Glauco (esto sólo en Higino).

papel, en realidad, estaba supeditado al motivo del rapto). En esta versión espúrea, Forbante participaría, al menos, junto a Cástor, Pólux, Admeto y Eufemo (el tradicional campeón), personajes que coinciden en la descripción de Pausanias, Estesícoro y la "cratera de Anfiarao". Desconocemos los motivos que podrían haber inducido a Heraclides, sucesor de Platón en la dirección de la Academia, a cometer una falsificación semejante. Pero si lo hizo, pudo haber tenido éxito, y haber conseguido que el título quedara recogido en compilaciones, no siempre rigurosas, del estilo de la *Suda*.

ΙΕΡΕΙΣ[245]

SACERDOTES

Si la naturaleza doble del título anterior resultaba problemática a primera vista, la árida generalización del título presente supone un escollo muchísimo mayor. Por fortuna conservamos títulos semejantes en dramaturgos posteriores: Esquilo[246] compuso una tragedia titulada *Sacerdotisas*. Los poetas helenísticos Menandro[247] y Apolodoro de Caristo[248] escribieron sendas comedias con el título de *La sacerdotisa* y ambos coinciden en la alusión a unos esponsales.

Es curioso que los tres títulos se refieran a un coro de mujeres o a personajes femeninos, frente a la tragedia de Tespis, que, como sabemos, no se sirvió de ese tipo de personajes. Quizá no sea más que una casualidad, pero nos hace sospechar que el tema desarrollado por Tespis en su tragedia pudo haber sido semejante y haber inspirado a los otros poetas.

Por consiguiente, el único modo de establecer una hipótesis con suficiente grado de verosimilitud consistiría en establecer, a su vez, cuál era el tema que Esquilo abordaba en sus *Sacerdotisas*. Pero esta empresa resulta prácticamente imposible, porque, si leemos los escasos fragmentos que nos han llegado, sólo hallamos una alusión a un templo de Ártemis (cuyas sacerdotisas tal vez formaban el coro) y al hecho de que Loxias recibe los oráculos de Zeus. La casualidad, sin embargo, ha querido dejarnos en uno de los fragmentos la palabra θεσπίσματα[249], cuyo eco nos devuelve a nuestro trágico Tespis. Desde Welcker[250] se suele aceptar que la tragedia de Esquilo, pertenecía a una trilogía sobre la

[245] Cf. *F* [1 a] (vid. T 1).
[246] Cf. A., *TrGF F* 86-88.
[247] MEN., *F* 210-211 (Koerte, 2, 82 y ss.).
[248] APOLLOD. CAR., *PCG* 2 *F* 29.
[249] A., *TrGF F*86,2.
[250] WELCKER, 1826, 408 y ss.; ID., 1839-41, 29. Cf. DROYSEN, 1832, 2, 246 y ss.; HARTUNG, *Aeschylos' Fragmente* ..., 1885, 84, sin embargo, conecta la tragedia *Sacerdotisas* con el mito de Atalanta.

leyenda de Ifigenia compuesta por las tragedias *Constructores de tálamos*[251], *Ifigenia*[252] y *Sacerdotisas*[253].

La leyenda de Ifigenia[254] está ligada a los acontecimientos que precedieron a la guerra de Troya. Agamenón, rey de Micenas, se casa con Clitemnestra y engendra[255] a Orestes, Crisótemis, Electra e Ifigenia[256]. Cuando el ejército griego se reúne por segunda vez en Áulide, vientos contrarios impiden la partida de las naves. Calcante vaticina que Ártemis exige el sacrificio de Ifigenia, porque Agamenón ha ofendido a la diosa. Las fuentes mencionan varios motivos: Agamenón se habría jactado de ser mejor cazador que Ártemis, tras abatir una cierva[257]; o la diosa estaba irritada porque Atreo no le había sacrificado una cordera dorada[258]. Odiseo y Taltibio son enviados por Agamenón a su mujer, para llevar a Ifigenia con la excusa de un supuesto matrimonio con Aquiles. Justo en el momento en que la muchacha está a punto de ser degollada por su padre[259] en el altar[260], Ártemis la sustituye por una cierva[261] y la nombra sacerdotisa de su culto en Táuride[262]; y hasta hay quienes afirman que la hizo inmortal[263].

El tema del sacrificio de Ifigenia es aún desconocido por Homero[264]. Gracias al argumento de Proclo[265], sabemos que la historia aparecía en los *Cantos Ciprios*, cuyo relato

---

[251] A., *TrGF F* 78.

[252] A., *TrGF F* 94.

[253] A., *TrGF F* 86-88. *Sacerdotisas* era una de las obras por las que se acusó a Esquilo de revelar diversos aspectos de los inefables misterios de Eleusis, siendo absuelto después por el Areópago (cf. A., *TrGF* T 93).

[254] El nombre (Ifemedea) aparece ya en las inscripciones de Pilos (cf. VENTRIS, 1973, 286-8). También es llamada Ifianasa (cf. *Il.* 9, 142 y ss.; LUCR. 1, 84-100); Ifímede (cf. HES., *F* 23 a); e Ifigone (cf. E., *El.* 1023).

[255] En *Il.* 9, 144-5, Homero en un pasaje en el que Agamenón menciona las hijas que tiene disponibles como posibles esposas para Aquiles: Crisótemis, Laódice e Ifianasa. Ésta última podría ser otra hija diferente de Ifigenia, porque el autor de los *Cantos Ciprios* (cf. *PEG F* 24) menciona cuatro hijas, incluyendo a Ifigenia e Ifianasa.

[256] Según STESICH., *PMG F* 190 Page (cf. EUPH., *F* 112 De Cuenca; ALEX. AET., *F* 12 (Powell), Ifigenia era hija de Teseo y Helena, que confía la niña a Clitemnestra.

[257] Cf. APOLLOD., *Epit.* 3, 21 y ss. Otros dicen que la cierva pertenecía a la diosa (HYG., *Fab.* 98, 1,); o que fue muerta en un recinto consagrado a ella (cf. S., *El.* 563 y ss.).

[258] Cf. APOLLOD., *Epit.* 2, 10. Eurípides (cf. *I. T.* 15 y ss.) dice que Agamenón había hecho la promesa de ofrecer a Ártemis lo más hermoso que le naciera ese año.

[259] Cf. A., *A.* 209-10; E., *I. T.* 359-371. Aunque en E., *I. A.* 1578 y ss., podría deducirse que el sacrificio se dejaba en manos de Calcante.

[260] Otra tradición afirma que Ifigenia realmente murió degollada: quizá esto era lo que realmente sucedía en HES., *F* 23 a (para esta cuestión: vid. infra); PI, *P.* 11, 17-25; A., *A.* 228-249; LUCR. 1, 84-100. Según una tradición, el cenotafio de Ifigenia se hallaba en Braurón (cf. E., *I. T.* 1464-67; PHANOD., *FGH* 325 *F* 14; EUPH., *F* 113 De Cuenca); pero PAUS., 1, 43, 1, dice que fue enterrada en Mégara. Para el sacrificio de Ifigenia: DOWDEN, 1989, 43 y ss.

[261] Cf. HYG., *Fab.* 238, 1; o por una osa (cf. PHANOD., *FGH* 325 *F* 14; sch. in AR., *Lys.* 645).

[262] Cf. HYG., *Fab.* 120, 3.

[263] Así relata el asunto APOLLOD., *Epit.* 2, 16; 3, 22; cf. HYG., *Fab.* 98, 1-4; E., *I. T.*, 6 y ss. Según HDT., 4, 103, los náufragos eran sacrificados por los tauros a una divinidad que identificaban con Ifigenia.

[264] Aunque las palabras que Agamenón dirige a Calcante en *Il.* 1, 106-8, podrían aludir a ese tema.

[265] Cf. *PEG* p. 41.

coincide básicamente con el de Apolodoro: en el poema épico el motivo de la cólera de Ártemis es la jactancia de Agamenón, tras la muerte de la cierva; falta cualquier alusión a los emisarios, a Clitemnestra o al papel de Agamenón oficiando el sacrificio ante el altar. Es importante señalar que este poema épico ya incluía el motivo de la sustitución de la muchacha y su posterior adquisición de la inmortalidad.

En un fragmento de las *Eeas*[266] de Hesíodo, que no menciona el motivo de la cólera divina, los aqueos "degüellan" a Ifímede (Ifigenia) en Áulide. Sorprendentemente, añade que se trataba de su imagen (εἴδωλον), pues la diosa salva a la muchacha -no se especifica cómo- y la hace inmortal, convirtiéndola en Ártemis "*Enodia*" ("del camino")[267]. Gantz[268] cree que el texto hesiódico pudo sufrir una interpolación temprana, inspirada quizá por alguna innovación de Estesícoro, con lo que la versión de la muerte de la muchacha también sería antigua. Desde luego, sabemos que Estesícoro en su *Orestía*[269] mencionaba el tema de que Ifigenia acudía engañada a Áulide para casarse con Aquiles[270].

Al igual que Esquilo, Sófocles escribió una *Ifigenia*[271]. Su argumento era el episodio del sacrificio. En esta versión el coro podía estar formado por guerreros y Odiseo debía tener un papel destacado.

Eurípides se interesa por este mito en su tragedia *Ifigenia en Áulide*[272], llevada al teatro[273] en el 406 a.C., poco después de su muerte, por su hijo Eurípides el Joven, que consigue con ella el primer premio. La tragedia comienza de noche con un diálogo entre Agamenón y un viejo esclavo ante el campamento establecido en Áulide. Agamenón, que ha mandado llamar a Ifigenia, se arrepiente y trata de evitar la llegada de su hija. Pero en el primer episodio, tras la entrada del coro de mujeres de Calcis, interviene Menelao, que demuestra su falta de escrúpulos. La obra transcurre con las dudas del padre, la nobleza de Aquiles y el cambio de actitud de Ifigenia: la muchacha primero suplica y se lamenta, al conocer su cruel destino; después acepta heroicamente el sacrificio por el bien de su patria[274]. La obra finaliza con el relato del prodigio obrado por la diosa.

---

[266] HES., *F* 23 a.

[267] En otro fragmento (cf. HES., *F* 23 b = PAUS. 1, 43, 1; PHLD., *Piet.* 24 Gomperz) Hesíodo aseguraba que Ifigenia se convirtió en Hécate por decisión de Ártemis (cf. STESICH., *PMG* 215). Según GANTZ, 1993, 583, esta equiparación pudo surgir a partir de las palabras "Ártemis *Einodia*".

[268] GANTZ, 1993, 583-4.

[269] STESICH., *PMG F* 217.

[270] Tema que ya se incluía en los *Cantos ciprios* (cf. supra).

[271] S., *TrGF F* 305-12. BRELICH, 1969, 243, piensa que Sófocles también pudo tratar este tema en su *Crises*.

[272] Vid. 1540 y ss.

[273] Junto a las tragedias *Alcmeón en Corinto* y *Bacantes*.

[274] vv. 1551 y ss. Cf. OV., *Met.* 12, 27-34.

El tragediógrafo Poliido[275] compuso una *Ifigenia* en el s. IV a. C. También los poetas latinos Nevio[276] y Ennio[277] escribieron obras homónimas. La pieza de Ennio, que parece haber seguido la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, tenía un coro de guerreros[278]. Por su parte, la tragedia de Nevio se remontaría a la versión de *Ifigenia entre los tauros*[279]. Rintón de Siracusa, autor de *flíaces* o parodias trágicas hacia el 300 a. C., también compuso una *Ifigenia en Áulide*[280].

Hemos visto que el mito de Ifigenia aparecía ya en la épica arcaica desarrollado ya en sus aspectos más importantes. Sin embargo, debemos destacar la versión alternativa del desenlace, según la cual Ifigenia moría realmente. Esta versión surge en algunas alusiones casuales a la historia por parte de Píndaro[281] y Esquilo[282] -la misma inferencia podemos extraer de la *Electra* de Sófocles[283]-, pero desconocemos si las tragedias que se dedicaron a este mito seguían o no la versión tradicional. De todos modos, es indudable que se trata de una versión muy antigua, que tal vez se remonta a Hesíodo[284] y que pudo ser recogida por la Tragedia debido a su fuerte dramatismo.

La antigüedad de esta versión podría encontrar confirmación gracias a los fragmentos de una cratera[285] protoática del 650-630 a.C. Se trata de una escena de sacrificio: varios hombres sujetan a una mujer y un hombre con barba gira hacia ellos la cabeza. La postura de la mujer y la apariencia de los hombres (que no van armados) parecen referirse al relato del *Agamenón* de Esquilo[286], donde dice que Ifigenia se resistió a aceptar su destino y unos servidores la condujeron hasta el altar. Gantz[287] identifica a Agamenón en el hombre de la derecha, mientras que Vermeule[288] dice que debe de tratarse de Calcante.

Si los *Sacerdotes* de Tespis abordara el tema del sacrificio de Ifigenia, tal vez debiéramos atribuirle la introducción del desenlace "infeliz" manejado por Esquilo en su *Agamenón*, pero es imposible asegurarlo. Tampoco podemos saber si Agamenón intervenía y actuaba con la crueldad que muestra en Esquilo; o si se enfrentaba a un coro hostil,

---

[275] POLYIDUS, *TrGF* 78 *F* 1-2.
[276] NAEV., *TRF*, p. 9.
[277] ENN., *TRF*, 38-43.
[278] Ésta y otras divergencias podrían provenir de la versión de Sófocles (cf. WARMINGTON, *Remains* ..., 1961, 1, p. 299).
[279] Cf. WARMINGTON, *Remains* ..., 1961, 1, p. 120.
[280] RHINTHO, *CGF*, p. 185.
[281] PI, *P.* 11, 17-25.
[282] A., *A.* 228-249.
[283] S., *El.* 563 y ss.
[284] HES., *F* 23 a.
[285] Vid. fig. nº 5.
[286] Cf. A., *A.* 228 y ss.
[287] GANTZ, 1993, 584.
[288] VERMEULE & CHAPMAN, 1971, 288.

formado por varones (¿con Calcante en el papel de corifeo?), como en las tragedias de Sófocles y Ennio. Parece más verosímil que Tespis incluyera el motivo de la fingida boda de Ifigenia con Aquiles: esta hipótesis cobra verosimilitud, en vista de que las dos comedias conservadas con título semejante aluden a unos esponsales, que podrían parodiar los del presente asunto mítico.

ΗΙΘΕΟΙ[289]
MUCHACHOS

Blumenthal[290] ya indicó en su día la semejanza de este título con uno de los ditirambos de Baquílides[291], Ἥίθεοι ἢ Θησεύς (*Muchachos o Teseo*), escrito hacia el 478-70 a. C., en donde el poeta nos lega la primera versión literaria del siguiente episodio del ciclo teseico: cuando el rey Minos, hijo de Zeus, regresaba a Creta[292] desde Atenas con las víctimas escogidas[293] para el Minotauro[294], se enamora de Eribea[295] y pretende abusar de ella. Teseo[296] la defiende y se produce un enfrentamiento en el que ambos se precian de su ascendencia divina. Entonces Zeus envía un trueno y un relámpago a su hijo Minos, el cual, a continuación arroja su anillo[297] al mar para que Teseo demuestre que Posidón es su

---

[289] Cf. *F* [1b]. Vid. T 1). El término ἠίθεος está documentado en Safo, aplicado a un hombre joven soltero, opuesto a παρθένος (cf. SAPPH., *F* 30, 6 y *F* 44, 18 V.). Éupolis lo utiliza ya para designar a una joven muchacha: cf. EUP., *PCG* 5 *F* 362.

[290] Blumenthal, 1936, 63, 51-52. Cf. SCHMID, 1934, 49, nota 6.

[291] B., *Epigr.* 17. El episodio también en PAUS. 1, 17, 2.

[292] O ya en la misma Creta: cf. HYG., *Astr.* 2, 5.

[293] Por el propio Minos, según HELLANIC., *FGH* 4 *F* 164, que escoge a Teseo el primero. PLU., *Thes.* 17, dice que Teseo se había prestado voluntario para embarcarse a Creta (cf. HYG., *Fab.* 41, 2). Según ZENIS CHIUS, *FGH* 393 *F* 1, Minos amaba a Teseo (cf. BUFFIÈRE, 1980, 375).

[294] Existen varias versiones del motivo por el que Atenas debía enviar a estos jóvenes al Minotauro: 1) ISOC., *Ep.* 10, 27 dice que en obediencia a un oráculo. 2) Según el sch. in E., *Hipp.* 887, Minos descubre que Dédalo está en Atenas, pero los atenienses se niegan a entregarlo y, en compensación, envían cada año un hombre, hasta que va Teseo. 3) La versión más común narra que Androgeo, hijo de Minos, obtiene la victoria en el festival panatenaico y los atenienses lo matan por envidia. Se produce entonces la guerra contra Minos y los atenienses se ven forzados a enviar cada nueve años (o cada año: cf. sch. in PL., *Min.* 321 A; SERV., *Aen.* 3, 74) a un grupo de siete muchachos y siete doncellas como pasto del Minotauro (cf. D. S., 4, 60, 4-5; PLU., *Thes.* 15; OV., *Met.* 8, 171). APOLLOD. 3, 15, 7, transmite dos versiones: Egeo envía a Androgeo contra el toro de Maratón y muere (cf. PAUS., 1, 27, 10) o es asesinado por sus rivales cuando viajaba a Tebas. En HYG., *Fab.* 41, 1, Androgeo muere durante la lucha emprendida por su padre contra los atenienses.

[295] Cf. HYG, *Astr.* 2, 5; en PAUS. 1, 17, 2, se la llama Peribea, hija de Alcátoo. No sabemos si se trata de la que fue mujer de Telamón y madre de Ayante. Según PLU., *Thes.* 29, fue amante de Teseo.

[296] Al que Etra concibe con Egeo (cf. PLU., *Thes.* 3, 3-4) o con el dios Posidón (PAUS., 2, 33, 1); o con ambos la misma noche (cf. APOLLOD., 3, 15, 7; HYG., *Fab.* 37; y seguramente en B., *Epigr.* 17, 15-16; 34-35). Según GANTZ, 1993, 248, quizás en un principio Egeo era el padre real, suplantado después por Posidón, cuando la figura de Teseo cobró importancia.

[297] Baquílides no menciona después el anillo, cuando Teseo emerge victorioso; sí lo mencionan HYG., *Astr.* 2, 5.; y PAUS., 1, 17, 2.

verdadero padre. Teseo se lanza a las profundidades marinas y llega, guiado por delfines[298], ante las Nereidas y Anfítrite[299]. La diosa le entrega una corona[300] y Teseo regresa del mar completamente seco ante el asombro de todos.

Este episodio podría figurar ya en el poema épico titulado *Teseida*[301], compuesto hacia el 520-510 a. C., pero ignoramos cuál era su contenido.

En la tragedia ática[302], Teseo es un personaje importante, pues encarna al reformador[303] y al gobernante piadoso que protege al débil. El mito de Teseo en Creta apareció en un papiro de Oxirrinco[304] del s. II d. C., publicado por Turner en 1962. Aunque no puede descartarse que el papiro provenga del *Teseo* euripídeo[305], la mayor parte de la critica se inclina por Sófocles, que compuso un *Teseo*[306], un *Minos*[307] y quizás también unos *Cretenses*[308]. El papiro interesa, porque uno de los fragmentos[309] tal vez se refiera al episodio de Teseo con Minos. Los *Cretenses* de Eurípides[310], cuyo coro estaba formado por sacerdotes de Zeus, tenía por argumento el episodio inmediatamente anterior de la leyenda: la unión de Pasífae con el toro y el nacimiento del Minotauro[311]. El poeta Aqueo[312] escribió un *Teseo*, y en las Leneas del 419 a. C. se representó una obra homónima de autor desconocido[313].

Entre los comediógrafos, sabemos que Teopompo estrenó una comedia con el título de *Teseo*[314] después del 390 a. C[315]; y otro *Teseo* fue escrito por Dífilo[316] de Sínope, contemporáneo de Menandro. Alceo poeta de la Comedia Media, compuso una *Pasífae*[317] después del 388 a. C[318].

Finalmente, hay que mencionar la tragedia *Minos* o *Minotauro* del poeta latino Ac-

---

298 O por Tritón. Para esta variante, exclusivamente iconográfica: vid. infra fig. nº 6 y 7.
299 O Tetis en HYG. (loc. cit.), que añade: "Otros, por el contrario, dicen que fue la mujer de Posidón".
300 De oro en PAUS. (l. c.); de piedras preciosas en HYG. (l. c.).
301 *PEG*, p. 135 y ss.
302 Cf. S., *O. C.*; E., *Supp.*; ID., *H. F.*
303 Tucídides (TH. 2, 15) le atribuye el sinecismo del Ática: cf. WALKER, 1995, 42.
304 Cf. S., *TrGF F* 730 a-g Kannicht. Sobre el problema del título y la autoría de estos fragmentos: cf. LUCAS, *Sófocles, Fragmentos*, 1983, 369-371.
305 E., *TGF F* 381-390. Cf. WEBSTER, 1967 b, 108-9.
306 S., *TrGF F* 246.
307 S., *TrGF F* 407.
308 S., *TrGF*, p. 324.
309 S., *TrGF F* 730f.
310 E., *TGF F* 471-472.
311 Cf. COLLARD, *Euripides: Selected fragmentary plays*, ..., 1995, 1, pp. 53-78.
312 ACHAE., *TrGF* 20, 18-18a.
313 Cf. *TrGF* 1, DID a.
314 THEOPOMP. COM., *PCG* 7 *F* 18-21.
315 Cf. GEISSLER, 1969, 74 y ss.
316 DIPH. *PCG* 5 *F* 48-49.
317 ALC. COM., *PCG* 2 *F* 26-9.
318 Cf. GEISSLER, 1969, 75.

cio[319], cuyo único fragmento conservado se refiere al monstruo, por lo que su asunto podría girar tanto sobre el tributo que los atenienses estaban obligados a pagar a Minos, como sobre los motivos que dieron origen a su nacimiento.

El relato mítico narrado por Baquílides debía de gozar de bastante popularidad en Atenas: así, desde el 480 a. C., lo encontramos con frecuencia en la iconografía[320]. Pero es muy verosímil que ese relato existiera ya antes. El primer testimonio podría figurar en un plato de Tasos[321] del 525-500 a. C., donde vemos a un joven desnudo (¿Teseo?) montando a horcajadas sobre las espaldas de Tritón que se dirige hacia una figura sedente (¿Posidón?).

No podemos asegurar que en esta escena el pintor haya plasmado el mismo asunto narrado por Baquílides, pero sí podemos identificarlo con toda seguridad en el fondo de una cílica[322] de figuras rojas del 510-500 a. C., que ha sido atribuida a los pintores Panecio u Onésimo. En el centro de la cílica, Atenea está flanqueada por Teseo (representado como un efebo) y por Anfítrite, que extiende su mano hacia Teseo. Tritón sujeta al héroe por los pies, mientras que unos delfines nadan alrededor.

El análisis de estos testimonios plásticos permite especular que Tespis pudo haber introducido en el teatro un relato que hasta ese momento habría circulado en Atenas bajo la forma de cuento popular[323]. En esa versión Tritón[324] tal vez gozara de un protagonismo que después desaparece en la versión de Baquílides, el cual sólo menciona los delfines.

Pero el episodio de Teseo con Minos podría remontarse incluso a una época más temprana, al primer cuarto del s. VI a. C. En efecto, aunque la primera faja horizontal de una de las caras del "Vaso François" ha suscitado numerosas interpretaciones[325], ilustra probablemente la liberación de los jóvenes atenienses destinados al Minotauro[326]. Aquí nos interesa un detalle en particular: en el extremo izquierdo unos marineros expresan su júbilo al desembarcar, mientras uno de ellos (¿Teseo?) se aproxima a la costa nadando[327].

---

[319] ACC., *TRF*, p. 195. Cf. D'ANTO, *Accio: I frammenti* ...1980, p. 383.

[320] Vid. NEILS, *LIMC* 7. 2, s. v. "*Theseus*", nº 219; SIMON, *LIMC* 7. 2, s. v. "*Poseidon*", nº 218; KAEMPF, *LIMC* 1. 2, s. v. "*Amphitrite*", nº 78a, nº 79, etc.

[321] Vid. fig. nº 6.

[322] Vid. fig. nº 7.

[323] Cf. Bernabé, 1992, 114. La antigüedad del nombre de Teseo queda confirmada gracias a dos tabletas de Pilos (v. CHADWICK, 1973, nº 115 y 120).

[324] Tritón es un dios marino menor con figura de hombre hasta la cintura y el resto con figura de pez (sch. in A. R. 4, 1613) o de delfín (cf. A. R. 4, 1614; PAUS. 9, 21, 1). HES., *Th.* 930-3, ya lo menciona como hijo de Posidón y Anfítrite; cf. APOLLOD. 1, 4, 6, que añade que era hermano de Rode (cf. HYG., *Fab., praef.* 18).

[325] Según Dugas, 1943, 10-11, los jóvenes bailan (una danza llamada γέρανος: cf. Lawler, 1946, 112-130; Simon, 1976, 72; Neils, 1987, p. 26-27) antes de su encuentro con el Minotauro. En cambio, Friis Johansen, 1945, *passim*, cree que lo hacen después (cf. Bommer, 1992, 84; CALAME, 1990, 119-20; CARPENTER, 2001, 163).

[326] Según Shapiro, 1989, 146-7, se trataría de la llegada de los jóvenes atenienses a Creta, donde son recibidos por Ariadna.

[327] Vid. fig. nº 8.

Kenyon[328] ya insinuó la semejanza de esta escena con el verso de Baquílides donde dice que Teseo emergió ante el asombro general (θαῦμα πάντεσσι)[329] de sus compañeros; aunque también apuntó la posibilidad de que el pintor sólo pretendiera plasmar la alegría de los jóvenes al arribar a las costas de su patria.

Calder[330] supone que el drama *Muchachos* de Tespis abordaba el episodio de los jóvenes enviados al Minotauro. Y, apoyándose en un par de representaciones vasculares[331], este erudito especula también que el coro de Tespis pudo haber estado formado por seis miembros[332]. En uno de esos vasos[333] vemos a seis jóvenes danzando de dos en dos, con los brazos extendidos, hacia una θυμέλη[334] escalonada, donde un actor está sentado con ramas de suplicante.

He aquí la hipótesis de Calder. La tradición ática suele hablar de catorce[335] víctimas para el Minotauro. Si descartamos los personajes femeninos, quedan sólo los siete muchachos: seis de ellos habrían sido los coreutas y Teseo (encarnado por Tespis) el ὑποκριτής. Nos hallaríamos, en definitiva, ante un primitivo coro de seis miembros, que todavía podía pervivir en las primeras tragedias de Esquilo[336].

En conclusión, Tespis podría haber introducido en su tragedia *Muchachos* la primera versión dramática de una de las más antiguas hazañas de Teseo (el héroe nacional ateniense que tanta trascendencia posterior habría de tener[337]), a saber, el episodio ante Minos de su aventura cretense. Safo[338] mencionaba ya en sus poemas a los jóvenes atenienses enviados a Creta, cuya iconografía se remonta incluso a algunas ánforas del siglo VII a. C[339]. Verosímilmente, Tespis pudo tocar el mismo asunto que transmite Baquílides, lo que podría quedar avalado por el fragmento tercero[340], si pudiéramos demostrar que pertenecía a este título. En él Minos podría ser el personaje que alaba la grandeza de su padre Zeus frente a su enemigo Teseo, cuyo parentesco era mucho más incierto, como cuentan

---

328 KENYON, *The poems of Bacchylides*. London, 1897, p. 157.

329 B., *Epigr.* 17, 123.

330 Calder, 1982, 319-320.

331 Cf. HAMMOND & MOON, 1978, 380-81 (figuras 10-11). Estos editores creen que en estos vasos se representan sendos semicoros de dos obras de Esquilo.

332 Algo difícil de aceptar para GREEN, 1991, p. 42, que opina que el número de coreutas representados por el pintor en éste y otros vasos está en función del espacio disponible.

333 Vid. fig. nº 9.

334 Sobre la θυμέλη: cf. BURKERT, 1966, 101.

335 Cf. PLU., *Thes.* 15; schol. in PL., *Min.* 321 A; HYG. *Astr.* 2, 5. Por el contrario, hablan de siete muchachos: VERG., *Aen.* 6, 20; SERV., *Aen.* 3, 74; HYG., *Fab.* 41, 1.

336 Para HAMMOND & MOON, 1978, 379, el vaso ilustraría una escena de los Νεανίσκοι de Esquilo.

337 Acerca de la debatida cuestión de si la promoción del mito de Teseo debe atribuirse a la época de Pisístrato o no: cf. CALAME, 1990, 416 y nota 41 (con abundante bibliografía); WALKER, 1995 y ss.

338 SAPPH., *F* 206 Voigt.

339 SAPPH., *F* 206 Voigt.

340 Cf. infra, s. v. *INCERTARUM.*

las fuentes mitográficas[341]: para unos Teseo era hijo de Posidón; para otros, del rey Egeo. Esta hipótesis reforzaría nuestra suposición de que Tespis era un autor implicado en la política propagandística de su polis[342], actitud bastante probable, dado que el desarrollo de la leyenda de Teseo es un fenómeno gradual a lo largo del siglo VI a. C. en el que participaron todos los políticos atenienses[343].

ΠΕΝΘΕΥΣ[344]
PENTEO

Cadmo engendró con Harmonía a Polidoro, Sémele, Ino, Autónoe y Ágave[345]. Abrumado por desgracias familiares[346] cedió el trono a Polidoro[347]. Pero Polidoro muere pronto y Nicteo se hace cargo de la regencia, pues Lábdaco, el hijo de Polidoro, era todavía un niño[348]. Por esta época tiene lugar el reinado de Penteo[349], hijo de Equión[350] y Ágave. Penteo se oponía a la introducción de los ritos de Dioniso -que era hijo de Zeus y Sémele, y, por tanto, primo hermano de Penteo-, hecho que le acarrea la muerte[351].

Ni Hesíodo ni Homero[352] mencionan la leyenda de Penteo; tampoco lo hacen los poetas líricos posteriores. El asunto, no obstante, gozó de un favor especial entre los dramaturgos del siglo V a. C. Esquilo dedicó una trilogía a la leyenda tebana sobre el nacimiento y el triunfo de Dioniso. Estaba integrada por las tragedias *Sémele o Las portadoras de agua*[353], *Cardadoras*[354], *Penteo*[355] (quizás idéntica a las *Bacantes*[356]) y el drama satírico *Las nodrizas de Dioniso*[357], cuyo asunto sería la infancia del dios[358].

---

341 Cf. supra.
342 Así lo cree Girard, 1891, 168.
343 Cf. KRON, 1976, 224; Shapiro, 1989, 144 y ss.; WALKER, 1995, 44 y ss.
344 Cf. *F* [1c] y T 1. Éste es el único título admitido por NAUCK².
345 Cf. HES., *Th.* 975-8; HYG., *Fab.* 179, 1.
346 Recuérdese el trágico destino de sus hijas Sémele, Ino y la de su nieto Acteón.
347 Cf. PAUS. 9, 5, 3.
348 Cf. PAUS. 9, 5, 4. En otra versión Polidoro acompaña a Cadmo al exilio (D. S.19, 53, 5).
349 Cf. HYG., *Fab.* 76.
350 Uno de los cinco Espartos (cf. PHERECYD., *FGH* 3 *F* 22).
351 Cf. OV., *Met.* 3, 517-31.
352 Homero, sin embargo, sí relata la leyenda de Licurgo, el rey tracio que consigue expulsar a las nodrizas de Dioniso, armadas con tirsos, y al propio dios, que huye asustado al regazo de Tetis (cf. *Il.* 6, 130); y también la de Sémele, "la que parió a Dioniso, un regocijo para los mortales" (cf. *Il.* 14, 32; HES., *Th.* 940).
353 A., *TrGF F* 221-224.
354 A., *TrGF F* 168-172 b.
355 A., *TrGF F* 183.
356 A., *TrGF F* 222.
357 A., *TrGF F* 246a-246d.
358 Galiano (cf. B. PEREA: *Esquilo, Tragedias*, 1986, p. 52,) propone otra reconstrucción: *Penteo, Cardadoras, Bacantes* y *Las Nodrizas de Dioniso*.

Sófocles[359] podría haber estrenado unas *Bacantes*. Jenocles[360] obtuvo el primer premio en el 415 a. C. con una tragedia homónima; Iofonte[361], el hijo de Sófocles, escribió otras *Bacantes*, de la que conservamos un fragmento atribuido a Ágave; Espíntaro una *Sémele fulminada*[362] y el cínico Diógenes[363] otra *Sémele* (de la que nos ha llegado un solo fragmento).

Las *Bacantes*[364] de Eurípides (llevada a la escena tras su muerte, el 406 a. C.) es la única tragedia que conservamos completa acerca de esta leyenda. Su coro, formado por mujeres lidias, interviene directamente en la acción dramática. El prólogo lo pronuncia Dioniso, que anuncia su intención de castigar a Penteo y a su familia por haberle despreciado. Penteo apresa a Dioniso y a sus ménades, furioso por las ceremonias de carácter orgiástico celebradas en el monte Citerón. Dioniso provoca un terremoto que destruye el palacio y las bacantes escapan y se diseminan por las montañas. A continuación, persuade a Penteo, para que espíe vestido de mujer[365] a las bacantes, entre las que se encuentran su madre y sus tías. Pero las mujeres, arrebatadas por el éxtasis religioso del vino, lo despedazan en el monte Citerón[366] al confundirlo con un león[367]. Su madre Ágave[368], que encabeza el tumulto, es la que le arranca la cabeza.

En el s. IV a. C. el tema fue también muy popular: Cleofonte[369] escribió unas *Bacantes*; Queremón[370] un *Dioniso*; y Cárcino II[371] una *Sémele*. En el s. III a. C., Licofrón[372] de Calcis escribió un *Penteo*.

También escribieron comedias con el título de *Bacantes* los poetas Epicarmo[373] de Siracusa (al que se atribuye también la comedia *Los compañeros de Dioniso*[374]); Lisipo[375], que pudo estrenar la suya hacia el 409 a. C.[376]; y Diocles[377]. Otras *Bacantes* se atribuyen a

---

359 S., *TrGF*, p. 170. Vid. T 2 del "Capítulo noveno".
360 XENOCL., *TrGF* 33 *F* 1.
361 IOPHO, *TrGF* 22 *F* 2.
362 SPINTH., *TrGF* 40 T 1.
363 DIOG. ATH., *TrGF* 45 *F*
364 Para la trilogía y el año de su representación: v. supra, s. v. *Sacerdotisas*.
365 Cf. NONN., *D.* 46, 81-127.
366 Lo que ya decía Esquilo en las *Cardadoras*, según sch. in A., *Eu.* 26.
367 Tal como aparece en E., *Ba.* 1175. En OV., *Met.* 3, 581-686, las bacantes lo confunden con un jabalí.
368 Cf. HYG., *Fab.* 184; 239.
369 CLEOPHO, *TrGF* 45 T 1.
370 CHAEREMO, *TrGF* 71 *F* 4-7.
371 CARCINUS, *TrGF* 71 *F* 2-3.
372 LYC., *TrGF* 100 *F* 6.
373 EPICH., *PCG* 1 *F* 16-17.
374 EPICH., *PCG* 1 *F* 30.
375 LYSIPP., *PCG* 5 *F* 1-7; cf. NORWOOD, 1931, p. 36.
376 Cf. GEISSLER, 1969, 14.
377 DIOCL. COM., *PCG* 5 *F* 1-5.

Antífanes[378], uno de los representantes de la comedia media. Timocles[379], por su parte, compuso la comedia *Las que celebran las fiestas de Dioniso* (Διονυσιαζοῦσαι) y los poetas Magnes[380], Timocles[381] y Alejandro[382] escribieron comedias con el título *Dioniso*.

Entre los tragediógrafos latinos, Pacuvio[383] escribe un *Penteo*, cuya trama (conocida por un argumento de Servio[384]) seguía en líneas generales la versión de las *Bacantes* de Eurípides. La principal diferencia es que el cautivo de Penteo no es Dioniso (Liber), sino Acetes[385], uno de sus acompañantes. También conservamos algunos fragmentos de unas *Bacantes* de Accio[386].

El testimonio literario más antiguo acerca de este episodio lo constituye, en consecuencia, el título de Tespis. De su *Penteo* conservamos un único fragmento[387] en el que se señala que alguien lleva una de las vestimentas típicas[388] de las ménades: la νεβρίς[389] o piel de cervato.

En alguna medida, la exigua información que aportan las fuentes mitográficas queda suplida por las artes plásticas. Conservamos un par de vasos áticos del s. VI a. C. que pueden resultar de gran utilidad. En uno de ellos, un píxide[390] ático de figuras negras del 550, aparecen unos hombres disfrazados de ménades, cubiertos con pieles y con χιτῶνες (túnicas) hasta las rodillas.

Pickard-Cambridge[391] dice que podría tratarse del coro del *Penteo* de Tespis, lo que tendría como consecuencia que dicho coro participaba de los ritos dionisíacos en contra de Penteo.

También tenemos fragmentos de una psictera[392] ática de figuras rojas (atribuida a Eufronio) del 515 a. C., donde hallamos a Penteo (así lo atestigua la inscripción del vaso), justo en el momento en que es descuartizado por las ménades[393] (una de las cuales se llama Γαλήνη).

Según Hartwig[394] (que dice que el pintor se inspiraría en un ditirambo dionisíaco), la

---

[378] ANTIPH., *PCG* 2 *F* 58.
[379] TIMOCL., *PCG* 7 *F* 6.
[380] MAGN., *PCG* 5 *F* 1-2.
[381] TIMOCL., *PCG* 7 *F* 7.
[382] ALEXAND. COM., *PCG* 2 *F* 1.
[383] PAC., *TRF*, p. 111.
[384] SERV., *Aen.* 4, 469.
[385] Cf. VALSA, 1957, 42.
[386] ACC., *TRF*, p. 167 y ss.
[387] Vid .infra.
[388] Pero no exclusiva de ellas: cf. Edwards, 1960, 83.
[389] La otra es la πάρδαλις o piel de pantera.
[390] Vid. fig. nº 10.
[391] PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 80, nº 5.
[392] Vid. fig. nº 11. Este vaso ha sido comentado recientemente por SHAPIRO, 1994, 173.
[393] La asociación tirso-ménades se debería a los primeros coros trágicos: cf. Edwards, 1960, 99.
[394] Hartwig, 1892, 157 y ss.

escena del vaso demuestra que en la tradición más antigua Penteo (representado como un hombre maduro y barbado, frente a la iconografía posterior) era descuartizado, pero no a manos de su madre Ágave. Tal innovación debió ser introducida por Eurípides, que supo explotar audazmente el marcado carácter trágico de la sobrecogedora escena[395] en la que la madre corona su tirso con la cabeza de su hijo. De hecho, existen en la Tragedia indicios de una tradición mítica diferente a la euripídea[396], en la que el Penteo (al igual que Licurgo[397]), luchaba cuerpo a cuerpo contra las bacantes. Algunos ecos de esa versión se hallan casualmente en las *Euménides*[398] de Esquilo (lo que no excluye que este poeta siguiera una versión distinta en su *Penteo*) y en varios lugares de las *Bacantes*[399]de Eurípides.

Podría argumentarse[400], en consecuencia, que la tragedia de Tespis inspiró al pintor del vaso anterior, ya que coincide con la cronología del vaso y con el hecho de que la primera mención literaria de Penteo es precisamente el título homónimo de Tespis. El que Tespis titulara su tragedia con el nombre del héroe podría indicar que la trama tendría un enfoque diferente del que vemos en Eurípides e incluso en aquellos otros que también se sirvieron del título *Bacantes* (que necesariamente alude a un coro de mujeres). De ser así, Esquilo (y quizá también el poeta helenístico Licofrón) en su *Penteo* podría haber seguido, en lo más puramente esencial, la primera versión de Tespis, teniendo en cuenta las mayores posibilidades que ofrece el hecho de contar con dos o más actores y la arraigada costumbre entre los trágicos de introducir nuevas versiones mitográficas. Aristófanes de Bizancio, en la ὑπόθεσις a las *Bacantes* de Eurípides, dice: "Una vez convertido en dios Dioniso, como Penteo no quisiera aceptar sus ritos, arrastró al delirio a las hermanas de su madre y las obligó a descuartizar a Penteo. El tema está ya en Esquilo, en su *Penteo*". Esto significa que Esquilo, aunque tituló la obra como Tespis[401], pudo introducir el tema de la muerte de Penteo a manos de las mujeres de su familia, mientras que Eurípides habría ido más lejos, añadiendo a la propia madre del héroe, a Ágave, con lo que el castigo adquiría tintes aún más trágicos.

Para Del Grande[402] la tragedia podría haber tenido la siguiente estructura: prólogo a cargo de Dioniso, que plantearía la impiedad de Penteo; tres episodios, en los que un actor (Penteo, Dioniso y un mensajero respectivamente) actuaba frente a un coro de Bacan-

395 V. E., E., *Ba.* 1165 y ss.
396 Acerca de esta cuestión: SÉCHAN, 1926, 103 y ss.
397 Para el castigo impuesto a Licurgo: Cf. Capítulo sexto, s. v. *Licurgía.* Para la lucha de Perseo contra las bacantes: vid. Capítulo cuarto, s. v. *Perseo.*
398 A., *Eu.* 25-26.
399 E., *Ba.* 50-52.
400 HUDDILSTON, 1898, 91; PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 81, nota 4.
401 Hay que recordar, sin embargo, que *Penteo* podría ser un título alternativo de las *Bacantes* de Esquilo.
402 DEL GRANDE, 1962, p. 135.

tes[403] (?!); dos estásimos y éxodo. Del Grande ha ideado una reconstrucción mediante la simplificación de la estructura de las *Bacantes* de Eurípides. En todo caso, creemos que es demasiado arriesgado hacer reconstrucciones de este tipo sin fragmentos o noticias que las sustenten.

Llegados a este punto, podemos avanzar las siguientes hipótesis:

1ª) Tespis tal vez introdujera la versión mítica en la que Penteo combatía a las ménades: el asunto habría originado las referencias ocasionales de Eurípides y Esquilo.

2ª) Entre los personajes, además de Penteo y Dioniso, Cadmo podría haber sido un personaje mudo, mientras que el personaje de Ágave está totalmente descartado.

3ª) El coro pudo haber estado formado por hombres, opuestos al enfrentamiento contra las huestes de Dioniso, o abiertamente a favor de los nuevos ritos.

4ª) La muerte del rey por las ménades sería relatada en una escena de mensajero.

El *Penteo* de Tespis, en definitiva -así lo indica Hammond[404]- debe haber sido casi por completo una representación musical, cantada, con poca conversación entre el actor (representando unas veces a Dioniso, otras a Penteo) y los coreutas.

[1c]

POLUX, *Onomasticon* 7, 45: ὁ ἐπενδύτης ἐστὶν ἐν τῇ τῶν πολλῶν χρήσει. ὅστις βούλοιτο καὶ τούτῳ τῷ ὀνόματι βοηθεῖν φαύλῳ ὄντι, ληπτέον αὐτὸ ἐκ τῶν Σοφοκλέους Πλυντριῶν[405] (...) καὶ Θέσπις δέ πού φησιν ἐν τῷ Πενθεῖ·

ἔργῳ νόμιζε νεβρίδ' ἔχειν ἐπενδύτην

El vestido se da en el uso de la mayoría. El que quiera además recurrir a esta palabra, a pesar se ser vulgar, la habrá de tomar de *Las Lavanderas* de Sófocles (...) También Tespis en algún verso del *Penteo* dice:

De hecho solía llevar por vestido una piel de cervato.

Comentario:

La tercera sede de este trímetro yámbico, entre las cesuras pentemímera y heptemímera, aparece sustituida por un tríbaco (∪∪∪). La resolución pone de relieve el sustantivo νεβρίδ'-donde cae el arsis-, cuyas dos primeras letras (νε-) sirven para emplear una aliteración cruzada que proporciona al verso un suave efecto musical. Este sustantivo aparece también en *las Bacantes* de Eurípides (vv.111, 137-8) junto a la palabra ἐνδυτός,

[403] Algo muy difícil de admitir, porque ¿con qué máscara habrían podido disfrazarse, si fue Frínico el que introdujo la máscara femenina? (cf. PHRYN. TRAG., *TrGF* 3 T 1). Una posibilidad es que esta tragedia fuera estrenada por Tespis al final de su carrera y Frínico hubiera introducido ya los personajes femeninos.

[404] HAMMOND, 1972, p. 404 (y nota 29).

[405] Cf. S., *TrGF F* 439.

forma simple de ἐπενδύτης[406], término empleado en sentido general y que designa la túnica[407].

Si la forma νόμιζε se interpretara como imperativo, este fragmento -que podría referirse a Dioniso o a sus seguidores[408]- habría pertenecido a un diálogo, lo que no avalaría precisamente su autenticidad, como ocurre con el fragmento siguiente[409]. Sin embargo, nos parece que se trata de un imperfecto sin aumento.

INCERTARUM FABULARUM FRAGMENTA

[2]

ANONYMUS in Pap. Letronnii, περὶ ἀποφατικῶν: θέσπις ὁ ποιητὴς οὕτως ἀπέφασκεν·

οὐκ ἐξαθρήσας οἶδ', ἰδὼν δέ σοι λέγω

Tespis, el poeta, declaraba así:

No lo sé por una observación minuciosa, mas a simple vista te digo...

Comentario:

Se trata de un papiro del s. II a. C. hallado en Menfis y publicado por Letronne[410]. Probablemente pertenece a la *Dialéctica* de Crisipo[411]. Lo único destacable de este trímetro yámbico es la *correptio* ática de la segunda sede y el empleo del verbo compuesto ἐξαθρέω[412]. Walker[413] lo asigna a los *Juegos en Honor de Pelias*.

[3]

PLUTARCHUS, *De audiendis poetis* 36 B 11: τὰ δὲ τοῦ Θέσπιδος ταυτὶ

ὁρᾷς ὅτι Ζεὺς τῷδε πρωτεύει θεῶν,
οὐ ψεῦδος οὐδὲ κόμπον οὐ μῶρον γέλων
ἀσκῶν· τὸ δ' ἡδὺ μοῦνος οὐκ ἐπίσταται

τί διαφέρει τοῦ <<πόρρω γὰρ ἡδονῆς καὶ λύπης ἵδρυται τὸ θεῖον>> ὡς Πλάτων[414] λέγει;

---

[406] Este término aparece también en el *Heracles corego* de NICOCH., *PCG* 7 *F* 8.

[407] Cf. Miller, 1929, 313-331. Para el vestido griego: cf. Beaulieu, 1971, 50.

[408] En este caso, podría interpretarse que el sujeto de ἔχειν es un plural ("llevan"), aunque el uso del singular νεβρίδα excluye a priori dicha posibilidad.

[409] Cf. LESKY, 1983, 26.

[410] Cf. *P.Par.* 2 (*P.Louvre* inv. 2326).

[411] Cf. CHRYSIPP. STOIC., *SVF* 2 *F* 180, 12 Von Arnim.

[412] Este verbo sólo aparece después en la *Paráfrasis al Evangelio de San Juan* de Nonno (NONN., *Par.Eu.Io.* 1, 122).

[413] WALKER, 1923, 283.

[414] Pl., *Ep.* 3, 315 C.

Estos versos de Tespis:

> Ves que Zeus ocupa por esto el primer puesto entre los dioses, porque no se sirve de la mentira ni de la jactancia ni de la risa necia: sólo desconoce el placer.

¿En qué se diferencian del "ya que lo divino se encuentra más allá del placer y el dolor", como dice Platón?

Comentario:

Para Walker[415] sería un fragmento de *Muchachos*, lo que avalaría nuestra hipótesis sobre la reconstrucción del drama. Por su parte, Lloyd-Jones[416] descarta que el pensamiento encerrado en este fragmento sobre la grandeza de Zeus pueda remontarse a la época de Tespis. Más bien, apuntaría hacia el platónico Heraclides[417]. Nótese, sin embargo, la semejanza del pensamiento expresado en este fragmento con las palabras de Hermes en un pasaje del *Prometeo* de Esquilo (vv. 1030-1033): "Ante esto reflexiona, porque no se trata de una jactancia fingida, sino de una palabra muy bien pronunciada. Pues la boca de Zeus no sabe mentir, sino que cumple todo lo que dice". Curiosamente, la estructura del verso 3, a partir de la tercera sede, es casi idéntica a la del v. 980 de la tragedia esquílea: ὤμοι. Ep. τόδε Ζεὺς τοὔπος οὐκ ἐπίσταται. Los versos carecen de resoluciones y la *correptio* ática aparece en la 4ª sede del primer verso. El verbo πρωτεύει, que aparece tras la cesura heptemímera, fuera de este fragmento, no se usa en poesía.

[4]

CLEMENS ALEXANDRINUS, *Stromateis* 5, 8, 48 (p.359 Stählin): Ἀπολλόδορος δ' ὁ Κερκυραῖος τοὺς στίχους τούσδε ὑπὸ Βράγχου ἀναφωνηθῆναι τοῦ μάντεως λέγει Μιλησίους καθαίροντος ἀπὸ λοιμοῦ. ὁ μὲν γὰρ ἐπιρραίνων τὸ πλῆθος δάφνης κλάδοις προκατήρχετο τοῦ ὕμνου ὧδέ πως· μέλπετε, ὦ παῖδες, ἐκἄεργον καὶ ἑκάεργαν· ἐπέψαλλεν δὲ ὡς εἰπειν ὁ λαός· βέδυ, ζἄψ, χθώμ[418], πλῆκτρον, σφίγξ· κναξζβίχ, θύπτης[419], φλεγμό, δρώψ. μέμνηται τῆς ἱστορίας καὶ Καλλίμαχος[420] ἐν ἰάμβοις. κναξζβί<χ>[421] δὲ κατὰ παραγωγὴν ἡ νόσος παρὰ τὸ κναίειν καὶ διαφ<θ>είρειν[422], θῦψαί[423] τε τὸ κεραυνῷ φλέξαι. Θέσπις μέντοι

---

[415] WALKER, 1923, 283.

[416] LLOYD-JONES, 1966, 11; ID., 1990, 226-227.

[417] Cf. Tièche, 1933, p. 11 y ss. Sin embargo, Wilamowitz (cit. ap. *TrGF*, p. 65) atribuía este fragmento a libro *Contra hedonicos* de Crisipo.

[418] χθών : Nauck.

[419] κναάζβὶ χθύπτης : Stählin.

[420] Vid. CALL., *F* 194, 28-31 (Pfeiffer), que insinúa el uso de esta fórmula mágica.

[421] suppl. Stählin.

[422] suppl. Sylburg.

[423] θρύψαι: Sylburg.

ὁ τραγικὸς διὰ τούτων ἄλλο τι σημαίνεσθαί φησιν ὧδέ πως γράφων·

ἴδε σοὶ σπένδω[424] κναξζβὶ<χ>[425] {τὸ}[426] λευκὸν
ἀπὸ θηλαμόνων θλίψας κνακῶν·[427]
ἴδε σοὶ θύπτην[428] τυρὸν μίξας
ἐρυθρῷ μελιτῷ[429], κατὰ τῶν σῶν, Πὰν
δίκερως, τίθεμαι βωμῶν ἁγίων.
ἴδε σοὶ Βρομίου αἴθοπα[430] φλεγμὸν[431]
λείβω.

Αἰνίσσεται, οἶμαι, τὴν ἐκ τῶν τεσσάρων καὶ εἴκοσι στοιχείων ψυχῆς γαλακτώδη πρώτην τροφήν, μεθ' ἣν ἤδη πεπηγὸς γάλα τὸ βρῶμα, τελευταῖον δὲ αἷμα ἀμπέλου τοῦ λόγου τὸν "αἴθοπα οἶνον", τὴν τελειοῦσαν τῆς ἀγωγῆς εὐφροσύνην διδάσκει. δρῶψ δὲ ὁ λόγος δραστήριος ὁ ἐκ κατηχήσεως τῆς πρώτης εἰς αὔξησιν ἀνδρός, "εἰς μέτρον ἡλικίας", ἐκφλέγων καὶ ἐκφωτίζων τὸν ἄνθρωπον.

Apolodoro de Corfú[432], por otra parte, dice que estos versos fueron declamados por el adivino Branco cuando purificaba a los milesios de una plaga. En efecto, rociando a la muchedumbre con ramas de laurel[433], entonaba el himno poco más o menos así: "Celebrad, muchachos, al Flechador y a la Flechadora"; y el pueblo respondía, por decirlo así, con música de lira: "*Bedy, thaps, chthom, plektron, sphinx*"; "*Knaxzbích, thyptes, flegmó, drops*"[434]. Calímaco recuerda la anécdota en sus *Yambos*. Con relación a la alteración del lenguaje, *Knaxzbích* (derivada de κναίειν y διαφθείρειν) es la enfermedad; y *thypsai* es quemar con el rayo. Además el trágico Tespis expresa que con estos términos se indican otras cosas, al escribir más o menos así:

Mira, para ti vierto blanca *knaxzbích*,
tras ordeñarla de rucias[435] que crían;
Mira, para ti mezclando *queso-thyptes*

---

[424] σπένδω alude, en principio, a libaciones de vino, aunque también puede referirse a otras de miel, aceite, agua, etc. El término λείβω (cf. infra) es poético. Para las libaciones: cf. BURKERT, 1985, 70 y ss.

[425] *(potius* κναξ ζβι "λευκὸν γάλα": cf. HSCH., κ 3086, s. v. κνᾶξ· γάλα λευκόν; ID., ζ 85 ζβίχ· λευκόν.

[426] {τὸ} Toup.

[427] Es imposible reflejar en la traducción la semejanza entre la palabra κνακῶν, epíteto alusivo al vellón de las cabras y κνάξ = γάλα.

[428] Cf. HSCH., θ 520, s. v. θύπτης· ὁ τυρός.

[429] La fuente transmite μέλιτι -μελιτῷ es una corrección de Schwartz-, lectura que mantiene Nauck, pero alterando el orden: ἴδε σοὶ μέλιτι χθύπτην τυρὸν / μίξας ἐρυθρῷ κατᾶ τῶν σῶν, Πὰν.

[430] {αἴθοπα} en Nauck y Snell, que mantienen λείβω al final del mismo verso.

[431] φλογμὸν : Potter; cf. HSCH., φ 685, s. v. φλεγμός· τὸ αἷμα.

[432] Ignoramos quién era este Apolodoro de Corfú.

[433] El laurel, consagrado a Apolo, simboliza la purificación: cf. Murr, 1969, 92 y ss.

[434] Para este tipo de *epodai*: cf. Gil, 1969, p. 217 y ss. (y p. 331).

[435] Cf. THEOC., *Ep.* 7, 16; *A. G.* 6, 32 (AGATH.).

con ¡oh bicorne Pan! rojiza miel,
de tus sagrados altares lo pongo al pie.
Mira, para ti de Bromio[436] ardiente *flegmón*
libo ...

El poeta alude enigmáticamente, pienso, a partir de las veinticuatro letras del alfabeto, al primer alimento (como la leche) del alma, tras el cual viene el alimento sólido, la leche ya cuajada; y por último, el "ardiente vino" del *Logos,* la sangre de la vid; enseña la *eufrosyne* que resulta de la educación. "*Drops*" es el *Logos* emprendedor, el cual, enardeciendo e iluminando al hombre, lo lleva de la primera Catequesis al crecimiento viril, a "la plenitud de la edad adulta".

Comentario:

Se trata de una plegaria a Pan[437] compuesta por seis dímetros anapésticos de marcha, metros con dos dipodias divididas por una diéresis. Estos versos suelen usarse en la *párodo* -acompañados del sonido del aulós- para anunciar la entrada o salida de un actor. Walker[438] cree que es un fragmento de *Sacerdotes* y que cada verso introducido por ἴδϵ σοὶ era cantado por una persona diferente[439]. Pero Wifstrand[440] ha observado que en el verso 4 (σῶν, Πὰν) se incumple una regla seguida rigurosamente por la tragedia griega, esto es, evitar que haya una cesura tras un *biceps* monosilábico; lo que nos proporciona un sólido argumento para considerar falsos estos versos.

En todos los versos (salvo en el último, donde aparece el dáctilo anapesto αἴθοπα) se emplean resoluciones por medio de espondeos: dignas de señalar son las que se producen antes y después de la diéresis en los versos 1° y 3° (con un esquema métrico idéntico) y en el 6°, tras la diéresis. Todas estas resoluciones (acentuadas además por el uso de la anáfora ἴδϵ σοὶ, tras la que hay una cesura) ponen de relieve tres de las cuatro palabras citadas por Clemente: κναξζβίχ, θύπτης, φλϵγμό -la palabra δρώψ[441] debía ser mencionada en el verso siguiente-.

Las cuatro palabras componían una antigua fórmula inventada por algún γραμματιστής

---

[436] Bromio, uno de los sobrenombres de Dioniso, significa "el que origina estrépito" y se refiere a la barahúnda que provocaba el cortejo orgiástico del dios: cf. JEANMAIRE, 1951, 63 y 242.

[437] Pan (δαίμων campestre de los pastores y los rebaños) producía un fuerte frenesí orgiástico entre sus seguidores. Para un detallado estudio sobre la figura de Pan: vid. Borgeaud, 1988.

[438] WALKER, 1923, 283-4.

[439] WALKER, 1923, 20.

[440] Wifstrand, 1934, 213.

[441] HSCH., δ 68, s. v. δρώψ· ἄνθρωπος.

para la enseñanza escolar[442]. Este tipo de fórmulas, llamadas ὑπογραμμοὶ παιδικοὶ por Clemente[443] y χαλινοί por Quintiliano[444], suelen contener las veinticuatro letras del alfabeto milesio sin repetición[445]. La fórmula aparece entera[446] por primera vez en un papiro[447] escolar del s. I d. C., aunque la palabra κνάξ también se encuentra en un papiro[448] del s. III a. C., cronología muy posterior al supuesto fragmento de Tespis.

Todo el fragmento se caracteriza por un rico colorido: del blanco (λευκὸν) se pasa al dorado, implícito en las rucias (κνακῶν), y al *rojizo* (ἐρυθρῷ).

Merkelbach[449] ha aclarado algunas importantes cuestiones:

1. El autor de este fragmento recurrió a esa antigua fórmula (de sentido totalmente ficticio) con una intención de chanza, no comprendida por los filólogos posteriores[450], que buscaron sentido a esas palabras[451].
2. El fragmento provendría de un drama satírico: se trata de una jocosa libación en honor del dios arcadio Pan.
3. El alfabeto milesio fue aceptado oficialmente en el Ática en el 403 a. C., lo que nos permite afirmar que tales versos no fueron escritos por Tespis[452].

---

[442] Cf. Wessely, 1902, 42 y ss.; Beudel, 1911, 43; Collart, 1936, 498.

[443] Véase también la otra fórmula mencionada por CLEM. AL., *Strom.* 5, 8, 49, 1.

[444] QUINT., *Inst.* 1, 1, 37.

[445] Cf. contra *A. P.* 9, 538 y 539.

[446] Vid. supra: βέδυ, ζάψ, χθώμ, πλῆκτρον, σφίγξ.

[447] Cf. Wessely, 1902, 42 y ss.

[448] Cf. Guéraud & Jouguet, 1938, 6-7. Römer, 1982, 101-3 (con abundante bibliografía), que ha identificado esta misma fórmula en un papiro, resalta los intentos que algunos eruditos, como Clemente, hicieron por darle sentido.

[449] Merkelbach, 1985, 293-296.

[450] Cf. LOBECK, 1968, 2, 1331.

[451] Römer, op. cit., recoge las diferentes interpretaciones que se dio a esa fórmula: una, en verso, es la de Tespis, cuyas palabras sueltas recoge el léxico de HSCH. (vid. supra); otra, cristiana, la de CLEM. AL. (vid. supra); y una tercera, la de Porfirio (cf. BENTLEY, *Epistula ...*, 1962, 301-4). Cf. Dornseiff, 1922, 69.

[452] Cf. LLOYD-JONES, l. c. supra. CRUSIUS, 1925, p. 190, n. 30, atribuyó el fragmento a Heraclides (en contra: Tièche, 1933, 21). Según Nauck[2] (cf. *TGF*, p. 833), debió ser escrito hacia el s. II d. C.

[5[453]]

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO PRIMERO

(La bibliografía de ámbito general -en mayúsculas al pie de página- aparece al final del volumen).

ANDREWES, A.: (1982) "The tyranny of Pisistratus", *Cambridge Ancient History*. Ed. J. Boardman and N. G. L. Hammond, 1982, vol. 3, part 3, p. 392-416.

APOLLONIO, M.: (1971-74) "Per un'analisi strutturale della leggenda di Tespi", *Dioniso* 45, 433-441.

BEAULIEU, M.: (1971) *El vestido antiguo y medieval*. Barcelona. Oikos-Tau.

BÉCARES, V.: (1997) "Metalurgia para filólogos", *EClás* 111, 41-60.

BERNABÉ, A.: (1992) "El mito de Teseo en la poesía arcaica y clásica", *Coloquio sobre Teseo y la copa de Aison*. Ed. R. Olmos. Anejos del Archivo Español de Arqueología, 12. CSIC, Madrid, 97-118.

BETTARINI, L.: (1995) "Temistio, Sicione e l'origine della tragedia", *Koinonia* 19, pp.125-34.

BEUDEL, P.: (1911) *Qua ratione Graeci liberos docuerunt*, Münster.

BLUMENTHAL, A. V.: (1936) *RE* 6. A.1 s. v. "*Thespis* 1", 62-64.

BORGEAUD, P.: (1988) *The Cult of Pan in Ancient Greece* (versión inglesa de K. Atlass y J. Redfield de la ed. Francesa de 1979 de Roma). Chicago.

BROMMER, F.: (1982) *Theseus*. Darmstadt.

CALDER III, W. M.: (1982) "The Size of Thespis' Chorus", *AJPh* 103, 319-20.

CANTARELLA, R.: (1970) "Giovanni Malalas, Themis e le origini della tragedia", *Acme* 23, pp. 61-66 (= *Athena* 73-4, 1972-3, pp.525-531).

COLLART, P.: (1936) "A l' école avec les petits Grecs d'Égypte", *CE* 11, 489-507.

CONNOR, W. R.: (1990) "City Dionysia and Athenian Democracy", *Aspects of Athenian Democracy, Classica et Mediaevalia Dissertationes* 11. Universidad de Copenhague, pp. 7-32.

DORNSEIFF, F.: (1922) *Das Alphabet in Mystik und Magie*. Berlín.

DUGAS, C.: (1943) "L'Évolution de la légende de Thésée", *REG* 56, 1-24.

EDWARDS, M. W.: (1960) "Representation of Maenads on Archaic Red-figure Vases", *JHS* 80, 78-87.

ELSE, G. F.: (1957) "The origin of τραγῳδία", *Hermes* 85,17-46.

[453] Cf. PHOTIUS, (b) 53, 10 Θέσπις. σημαίνει <...> αἱμοφθόρος ("homicida"). La segunda edición de Snell no incluye ya este fragmento que aparecía en la ed. de 1971. Theodoridis, 1979, 29, demostró que se debe leer αἱμοφθόρος θέσπις, considerando que θέσπις puede significar "sacrificio" (cf. HSCH., Θ 394 s. v. θέσπιδες· θυσίαι, θεοσέβειαι).

FRICKENHAUS, A.: (1917) "Zum Ursprung von Satyrspiel und Tragödie", *JDAI* 20, 1-15.

FRIIS JOHANSEN, K.: (1945) *Thésée et la danse à Delos. Étude herméneutique*. Copenhague.

GAGLIUOLO, F.: (1929) "Sul problemma di Thespis e l'origine del dramma satiresco",*RIGI* 13, 1-14.

GALLAVOTTI, C.: (1977) "La dedica di Alcmeonide in Beocia e la cultura ateniese fra Solone e Tespi", *QUCC* 26, 135-147.

GARDINER, E. N.: (1905) "Wrestling", *JHS* 25, 14-61; 263-293.

GARZYA, A.: (1997) "Temistio e i primordî della tragedia", *La Parola e la Scena*. Nápoles, 107-118.

GIL, L.: (1969) *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*. Madrid.

GIRARD, P.: (1891) "Thespis et les débuts de la tragédie", *REG*, 159-170.

GUÉRAUD, O. & JOUGUET, P.: (1938) *Un livre d'écolier du III^e siècle avant J.-C.* Société Royale égyptienne de papyrologie, 2. El Cairo.

HARTWIG, P.: (1892) "Der Tod des Pentheus", *JDAI* 7, 153-164.

KALINKA, E.: (1924) "Die Urform der griechischen Tragödie", *Commentationes Aenipontanae*, 10, Innsbruck.

KANZ, J.: (1913) *The Tetrametro Trochaico*. Diss., Giessen.

KEARNS, E.: (1989) "The heroes of Attica", *BICS* Supp. 57. Londres.

LANZA, D.: (1994) "Il percorso dell' attore", en *Il teatro greco nell'età di Pericle* (vid.

MOLINARI), pp. 298-311.

LAWLER, L. B.: (1946) "The geranos dance", *TAPhA* 77, 112-130.

MACCARY, W. TH.: (1979) "Philocleon Ithyphallos dance, costume and character in the *Wasps*", *TAPhA* 109, 137-47.

MEIER, M.: (1999) "Peisistratos auf dem Thespis-Karren: die Geschichte von Solon und Peisistratos in Spiegel einer kaiserzeitlichen Deutung", *WJA* 23, pp. 181-188.

MERKELBACH, R.: (1985) "Weisse κναξζβι-Milch (zu Thespis 1 *F* 4 Snell)", *ZPE* 61, pp. 293-296.

MILLER, M. C.: (1989) "The Ependytes in classical Athens", *Hesperia* 57, 313-331.

MURR, J.: (1969) *Die Pflanzwelt in der griechischen Mythologie*. Innsbruck (ed. or., 1890).

NEILS, J.: (1987) *The Youthful Deeds of Theseus*. Rima. Ed. G. Bretschneider.

NÜNLIST, R.: (1996-7) "Der Theaterkarren des Thespis: eine poetologische Metapher", *WJA* 21, 259-271.

PODLECKI, A.J.: (1987) "Solon or Pisistratus", *AncW* 16, 6 y ss.

RABE, H.: (1908) "Aus Rhetoren-Handschriften", *RhM* 63, 127-151.

RÖMER, C.: (1982) *Kölner papyri*. Opladen. Band 4, n° 175.

RUDBERG, G.: (1947) "Thespis und die Tragödie", *Eranos* 45, 13-21.

SCHADEWALDT, W.: (1974) "Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie: eine morphologische Struktur-Betrachtung des Aischylos", en *Wege zu Aischylos*. Herausgegeben von H. Hommel. Darmstadt, vol. 1, pp. 104-147.

SHAPIRO, H. A.: (1989) *Art and Cult under Tyrants in Athens*. Mainz am Rhein.

SIMON, E.: (1976) *Die griechische Vasen*. Munich.

STAHL, J. M.: (1914) "Arion und Thespis", *RhM* 69, 254-258.

THEODORIDIS, C.: (1979) "Zu drei Dichterstellen aus dem Lexicon des Photios", *ZPE* 35, pp. 29-31.

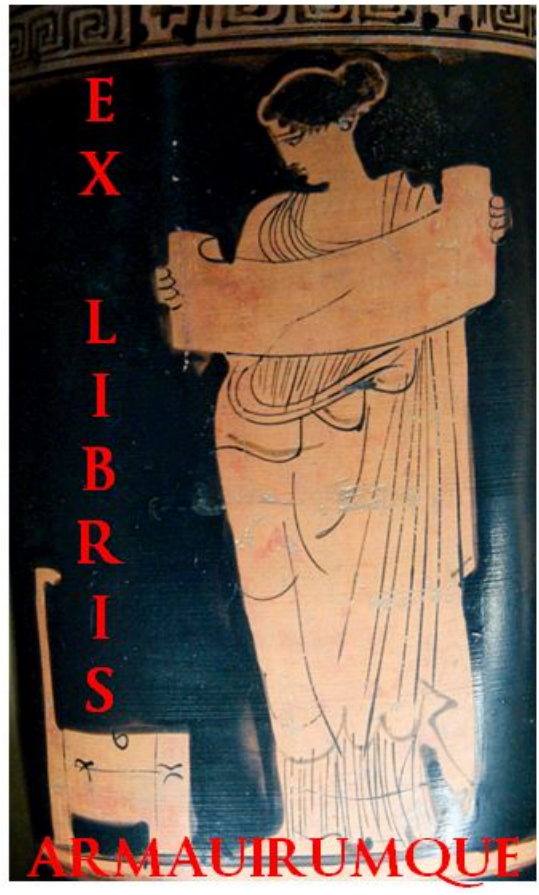
TIÈCHE, E.: (1933) "*Thespis*". Antrittsvorlesung gehalten an der Universität Bern den 12 November. Leipzig, Berlín.

VARA, J.: (1996) *Origen de la tragedia griega*. Cáceres.

VERMEULE, E. & CHAPMAN, S.: (1971) "A protoattic human sacrifice", *AJA* 75, pp. 285-293.

WESSELY, C.: (1902) "Einige Reste griechischer Schulbücher", *SPP* 2, p. 42-44.

WIFSTRAND, A.: (1934) "Eine versregel für die Anapäste der Griechischen Tragödien", *Hermes* 69, 210-214.



CAPÍTULO SEGUNDO: QUÉRILO

PREÁMBULO

"Una enorme producción perdida"

Según la *Suda*[1], Quérilo concursó por primera vez en el certamen celebrado entre el 523-520 a. C. Resulta muy sospechoso-apunta West[2]- que su participación diste tres olimpiadas de la intervención de Tespis (535-533 a. C.) y otras tres de la primera victoria de Frínico (511-508 a. C.). Además, esa fecha no encaja bien con una noticia de Eusebio[3], que menciona el *floruit* de Quérilo y el de Frínico en el 482 a. C.

Pero si aceptamos la veracidad de la fecha facilitada por la *Suda* y admitimos también la noticia que asegura que Quérilo concursó con Sófocles[4] (lo que no pudo suceder antes del 468 a. C., año de la primera victoria[5] del poeta de Eleusis), habrían transcurrido unos 52-55 años desde su primer *agón* (523-520 a. C.), por lo que la fecha de su nacimiento no podría situarse más allá del 550-545 a. C.[6]; y esto asumiendo que Quérilo se iniciara muy joven en las letras y que gozara de una larga vida[7]. Lesky[8] cree que el nexo entre Sófocles y Quérilo pudo surgir a partir de una interpretación errónea de la información que proporciona el testimonio 7, donde ἀγωνιζόμενος no parece referirse precisamente a un concurso dramático, sino a una disputa teórica.

Mucho más verosímil nos parece otro dato transmitido por la *Suda*[9], a saber, que Quérilo tuvo como rivales a Prátinas y Esquilo en el concurso dramático de la septuagésima olimpiada (entre el 499 y el 496 a. C.).

---

[1] Cf. T 1.
[2] WEST, 1989, p. 251; ID., 1994, p. 384.
[3] Cf. T 3.
[4] Cf. T 5. Una conexión absurda, según CRUSIUS, 1925, p. 178.
[5] Para este asunto: v. Capítulo noveno (notas 3 y 9).
[6] Cf. Levi, 1908, 201 y ss.
[7] Los poetas dramáticos podían competir a partir de los veinte años: Esquilo concursó a los veinticinco; Sófocles a los veintiocho; y Eurípides a los veintiséis (cf. HAIGH, 1907, p. 50).
[8] LESKY, 1983, p. 32; cf. SCHMID, 1934, 170.
[9] Cf. T 2.

La *Suda*[10] también presenta a Quérilo como un autor prolífico: nada menos que ciento sesenta obras, dato avalado por Schmid[11], que se imagina que sus tragedias serían breves (a la manera de las comedias de Lope de Vega) y considera que la actividad creativa de Quérilo pudo haber durado mucho, si se da crédito a la noticia, anteriormente mencionada, de su competición con Sófocles.

A partir de un número tan grande de obras, Blumenthal[12] dedujo que Quérilo tuvo que servirse de trilogías o tetralogías[13], innovación que, según Dindorf[14], cabe atribuir al mismo Quérilo. Dieterich[15], por el contrario, advierte que se debe desconfiar de un dato tan exagerado, puesto que es muy fácil que los números sufran alteraciones en la transmisión textual. En un estudio sobre el origen de la tetralogía esquílea, Gantz[16], asume que las obras dramáticas presentadas en los festivales durante los primeros tiempos debían de ser muy breves[17].

La abundante producción de Quérilo se vio recompensada, al parecer, con una no menos abundante cosecha de victorias: consiguió el primer premio en trece ocasiones[18]. Este dato, aunque sorprendente, podría ser cierto[19]: si admitimos que la primera representación de Tespis en el 535-533 a. C. supuso el punto de partida de los ἀγῶνες dramáticos; y, si descontamos la victoria de Prátinas (quizás en el 499 a. C.), disponemos todavía de unos cuarenta y nueve años hasta la primera victoria de Esquilo, en el 484 a. C.[20]. Trece de esos premios habrían sido para Quérilo; y los otros treinta y seis se los habrían repartido Tespis, Frínico y otros poetas[21] cuyos nombre, pese a haber vencido en muchas ocasiones,

---

[10] Cf. T 1.

[11] SCHMID, 1934, 169.

[12] Blumenthal, 1936, 39. Sobre el origen de las trilogías: v. Capítulo tercero, nota 30.

[13] Vid. infra el Comentario al T 1.

[14] Vid. DINDORF, *Sophoclis Tragoediae* ..., 1860, 33-35; 60-61.

[15] Cf. Dieterich, 1899, 2361, 40.

[16] GANTZ, 1979, 294-295: "If the figure of 160 plays is even close to the thruth, Choirilos must have presented multi-play productions over a period of many years".

[17] Una glosa afirma que los primeros poetas cómicos componían piezas muy cortas, de unos trescientos versos, la mayor parte de ellos en boca del coro: *Corpus Glossariorum Latinorum* 5, 181. Cf. WIESMANN, 1929, 5-8; 59-61.

[18] Cf. T 1.

[19] Esquilo obtuvo el primer premio en trece ocasiones (cf. A., *TrGF* T 1, 51 y ss.); Sófocles dieciocho, veinte o veinticuatro veces (para estas cifras: cf. S., *TrGF* T 1, 33 y ss.; T 2, 10 y DID A 3a, 15 respectivamente); Eurípides sólo consiguió cuatro premios (cf. *Suda*, ε 3695).

[20] Cf. MARM. PAR., *FGH* 239 A 50.

[21] En la famosa inscripción con el Catálogo de poetas trágicos vencedores (vid. DID A 3 a), había unos ocho nombres de poetas vencedores, que precedieron a Esquilo. Por lo tanto desconocemos el nombre de unos cuatro trágicos contemporáneos de Tespis, Quérilo, Frínico y Prátinas. Según WEST, 1994, 347, ocho nombres son pocos, si tenemos en cuenta que los 112 años posteriores al 484 a. C. produjeron unos treinta y tres nuevos vencedores. Haciendo un cálculo sobre la base de esta cifra, se podría colocar el inicio del catálogo de vencedores hacia el 511 a. C., porque si se remontara al 533 a. C., deberíamos tener una media de unos catorce o quince vencedores anteriores a Esquilo.

se han perdido en el olvido, al igual que debió de suceder con la vastísima producción de Quérilo, de quien conservamos tan sólo un título: *Álope*[22]. Esta obra debió de ser estrenada después del 510 a. C., fecha de la primera victoria de Frínico, que fue el primero que introdujo en la escena los personajes femeninos[23].

Plocio[24], un gramático del s. III-IV d. C., nos transmite el siguiente verso: "cuando Quérilo era el rey en los dramas satíricos". Se trata de un ejemplo de un metro llamado "*querileo*", inventado presumiblemente por Quérilo. Según Schmid[25], esta noticia indicaría que Quérilo, siguió el estímulo de Prátinas y compuso dramas satíricos. En tal caso es plausible que Plocio recogiera la burla de algún comediógrafo sobre esa faceta creativa de Quérilo. Sin embargo, estimamos más verosímil una idea de Guggisberg[26]: las primeras tragedias introducidas en el Ática estarían más cerca de los viejos ditirambos y serían comparables a lo que se llamó más tarde "dramas satíricos". Y, como el motivo del portento asociado a una dicción enigmática era propio del drama satírico, "no es casual -dice Melero[27]- que los dos fragmentos[28] más antiguos que conservamos pertenecientes a Quérilo sean dos αἰνίγματα".

Gracias a unas glosas recogidas por Hesiquio[29], sabemos que el poeta Cratino (an. 480-423)[30] en una comedia de título desconocido[31] se burlaba del comediógrafo Ecfántides[32] -que desarrolló su actividad en la primera mitad del s. V-, diciendo que uno sus esclavos, un tal Quérilo[33], le ayudaba a escribir sus comedias, lo que explicaría la "tosquedad" de su estilo. Cratino (a quien se considera el poeta cómico más destacado antes de Aristófanes[34]) probablemente se refiera a un hecho real, a saber, que uno de los esclavos de Ecfántides se llamara Quérilo y se burlara de la "falta de talento" de este poeta, inventándose que ese esclavo le ayudaba a componer comedias.

Pero se nos ocurre una precisión mucho más interesante: Cratino, que debió conocer al poeta trágico Quérilo -todavía activo hacia la década de los 80-, tal vez ideara una doble

---

[22] Vid. infra.
[23] Cf. Capítulo tercero: T 1.
[24] SACERD., *Gramm. Lat.* 6, 507, 19 (Keil). Cf. T 6 y *F* 5.
[25] SCHMID, 1934, 170, 1. Sin embargo, cf. Reisch, 1902, 461.
[26] GUGGISBERG, 1947, 22.
[27] MELERO, 1998, 214.
[28] Vid. *F* 2 y *F* 3.
[29] Vid. T 11.
[30] Cuya primera victoria se remonta al 453 a. C., NORWOOD, 1931, P. 114.
[31] Cf. infra T 11.
[32] Cf. ECPHANTID., *PCG* 5. Obtuvo cuatro victorias, la primera entre el 457-454 a. C.
[33] PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 68-69, dice que Plocio (l. c. supra) quizás se refería a este Quérilo.
[34] Cf. CATAUDELLA, 1954, 136.

parodia en una de sus comedias, sacando a escena al poeta trágico como el "negro"[35] del "flojo"comediógrafo Ecfántides[36].

Finalmente, el artículo de la *Suda*[37] afirma que Quérilo mostró interés por el vestuario de los actores y las máscaras. Lamentablemente, no podemos contrastar esta aserción[38] con ninguna otra fuente.

Tampoco sabemos mucho de la temática de sus tragedias; ahora bien, de una producción tan numerosa podríamos colegir que fue muy variada. Entre otros temas, Quérilo debió de recurrir (al igual que Tespis[39]) a los mitos locales áticos, porque sabemos que compuso una tragedia titulada *Álope*[40]. Esta heroína era madre de Hipotoonte, el epónimo de la tribu Hipotoóntide, e hija de Cerción, el bandido de Eleusis muerto por Teseo.

El estudio de la obra y la vida de Quérilo, en conclusión, resulta una empresa muy difícil, porque casi todos los testimonios conservados son demasiado tardíos y no se puede desechar la posibilidad de que algunos *Testimonia*[41] (y *Fragmenta*)[42] atribuidos a nuestro trágico pertenezcan en realidad a otro Quérilo, al poeta épico de Samos[43].

TESTIMONIA

1

Suda, χ 594 Χοιρίλος, Ἀθηναῖος, τραγικός, ξδ΄ Ὀλυμπιάδι καθεὶς εἰς ἀγῶνας· καὶ ἐδίδαξε μὲν δράματα ἑξήκοντα καὶ ἑκατόν, ἐνίκησε δὲ ιγ΄. οὗτος κατά τινας τοῖς προσωπείοις καὶ τῇ σκευῇ[44] τῶν στολῶν ἐπεχείρησεν.

Quérilo, ateniense, trágico, compitió por primera vez en la sexagésimo cuarta olimpiada (523-520); además representó ciento sesenta obras y venció trece veces. Según algunos, se interesó por las máscaras y por el aspecto de los trajes[45].

---

[35] La costumbre de contratar "negros" entre determinados autores, para aumentar su producción, es un hecho bastante conocido.

[36] Cratino, en un pasaje de otra comedia de título desconocido, ataca de nuevo a Ecfántides, llamándolo *kapnias* ("ahumado"), nombre que recibía el vino sin fuerza: cf. CRATIN., *PCG* 4, *F* 462 (= schol. in AR., *V.*, 151 b). Cf. HSCH., κ *716*.

[37] Cf. T 1.

[38] Que debe provenir de un autor de la escuela peripatética: cf. WEST, 1989, 252.

[39] Cf. Capítulo primero.

[40] Cf. infra, s. v.

[41] Cf. T 8 y T 9.

[42] Cf. *F* 2 y ss.

[43] Cf. Naeke, 1817; WELCKER, 1839-41, 1, 18; ID., 1826, 282-284.

[44] Aunque Snell edita σκηνῇ, preferimos la corrección de L. Küster (Cambridge, 1705).

[45] V. PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 190.

Comentario:

En opinión de Walker[46], la *Suda* registra sesenta y cien dramas (*sic*), porque la primera cifra indicaría una colección de veinte trilogías; mientras que la segunda aludiría a otra colección de veinticinco tetralogías, tras ser admitido en las Dionisias Urbanas el drama satírico inventado por Prátinas[47]. Tal hipótesis implicaría que Quérilo habría estado activo como mínimo hasta el 479-8 a. C.

2

Suda, π 2230 Πρατίνας[48], Πυρρωνίδου ἢ Ἐγκωμίου, Φλιάσιος, ποιητὴς τραγῳδίας· ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ο΄ Ὀλυμπιάδος.

Prátinas de Fliunte, hijo de Pirrónides o Encomio, poeta trágico; compitió con Esquilo y Quérilo en la septuagésima olimpiada (499-6 a. C.).

3

EUSEBIUS, *Hieronymi Chronicon*, Ol. 74, 2 Χοιρίλος καὶ Φρύνιχος[49] ἐγνωρίζοντο.

(482 a. C.) Quérilo y Frínico eran famosos.

4

CYRILLUS ALEXANDRINUS, *Adversus Iulianum* 1, 13 ad Ol. 74 Φρύνιχος[50] καὶ Χοιρίλος καὶ Διαγόρας φιλόσοφος (-οι cod.) φυσικός (-οί cod.).

(483-0 a. C.) Frínico, Quérilo y Diágoras, filósofo de la naturaleza.

5

Vita Sophoclis 19 (Σοφοκλῆς[51]) συνηγωνίσατο δὲ καὶ Αἰσχύλῳ καὶ Εὐριπίδῃ καὶ Χοιρίλῳ καὶ Ἀριστίᾳ[52] καὶ ἄλλοις πολλοῖς καὶ Ἰοφῶντι[53] τῷ υἱῷ.

(Sófocles) contendió con Esquilo, Eurípides, Quérilo, Aristias, con muchos otros y con su hijo Iofonte.

6

---

[46] WALKER, 1923, 6-7.
[47] Cf. Capítulo cuarto.
[48] PRATIN., *TrGF* 1, 4 T 1.
[49] PHRYN. TRAG., *TrGF* 1, 3 T 3.
[50] PHRYN. TRAG., *TrGF* 1, 3 T 3.
[51] S., *TrGF* 4 T 1.
[52] ARISTIAS, *TrGF* 1, 9 T 3.
[53] IOPHO, *TrGF* 1, 22 T 4.

MARIUS PLOTIUS SACERDOS, *Artium grammaticarum libri tres*, 3, 3 (*GL* 6, 507, 19 Keil): *Choerilium metrum, quod et diphilium et angelicum nuncupatur, constat penthemimerica caesura et syllaba et altera penthemimerica. unde est metrum hexametrum catalecticum: una enim syllaba deest ut sint in eo pedes sex. huius metri est graecum exemplum*

ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν σατύροις.

El metro querileo, que se designa tanto "*difilio*" (*diphilium*[54]) como "*angélico*" (*angelicum*), consta de cesura pentemímera, sílaba y otra parte igual de verso[55]; por lo cual el metro es un hexámetro cataléctico: pues falta una sola sílaba para que en él haya seis pies. Un ejemplo griego de este metro es:

Cuando Quérilo era el rey de los dramas satíricos[56].

Comentario:

Campo[57] recoge también la otra interpretación dada a este testimonio: "Quérilo aparecía entre los sátiros como un rey", lo que podría aludir a la actividad del poeta anterior a la reforma de Prátinas[58]. Hiller[59], sin embargo, atribuyó este verso a un poeta cómico; y Demiańczuk[60], en su trabajo sobre la Comedia, lo incluyó entre los *Adespota*. Wilamowitz[61] observó que los gramáticos han dado el nombre de Χοιρίλειον a un metro antiguo: sólo con cambiar σατύροις por σατῦροισιν tenemos un hexámetro completo. Para Koster[62] se trata de dos formas del prosodíaco.

7[63]

8[64]

[HESYCHIUS MILESIUS], *Vita Aristotelis*, p. 87 (Düring)[65] Ἀπορήματα Ἀρχιλόχου Εὐριπίδου Χοιρίλου ἐν βιβλίοις γ'.

Cuestiones acerca de Arquíloco, Eurípides y Quérilo en tres libros.

---

[54] V. GENTILI, 1973, 90, nota 1, plantea la posibilidad de que el Dífilo, que da nombre a este metro, sea un poeta de la edad helenística y no el comediógrafo del s. IV a. C.

[55] I. e.: - ∪ - ∪ - | - - ∪ - ∪ -.

[56] Cf. MAR.VICT., 3, 5 (v. *Gramm. Lat.* 6, 110, 21). Para una expresión semejante: vid. HERMIPP., *PCG* 5 *F* 47 (βασιλεῦ σατύρων).

[57] CAMPO, 1940, p. 13-14 (con mucha bibliografía antigua).

[58] Cf. CAMPO, 1940, 12.

[59] Hiller, 1884, 329, nota 2.

[60] DEMIAŃCZUK, 1967, *F* 38.

[61] WILAMOWITZ, 1935-72, vol. 1, p. 373, nota 1.

[62] Koster, 1962, 61, nota 2.

[63] Cf. Capítulo primero: T 20.

[64] No sabemos si este testimonio se refiere a nuestro trágico o al poeta épico.

[65] I. Düring, *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*. Gotemburgo, 1957.

9

ARISTOTELES, *Topica* 157 A 14 εἰς σαφήνειαν παραδείγματα καὶ παραβολὰς οἰστέον, παραδείγματα δὲ οἰκεῖα καὶ ἐξ ὧν ἴσμεν, οἷα Ὅμηρος, μὴ οἷα Χοιρίλος· οὕτω γὰρ ἂν σαφέστερον εἴη τὸ προτεινόμενον[66].

Para la claridad se han de aportar comparaciones y ejemplos, y las comparaciones deberían ser familiares y que conozcamos, como las que usa Homero, no como las que usa Quérilo: así, en efecto, lo propuesto puede ser más claro.

Comentario:

Según Bernabé[67], es más probable que este testimonio (al igual que el anterior) haga referencia al poeta épico Quérilo. Desde luego alude al tipo de lenguaje metafórico que aparece en los fragmentos 2 y 3.

10[68]

11[69]

CRATINUS, *PCG* 4 *F* 502 (= HSCH., χ 643) Χοιριλεκφαντίδης· Κρατῖνος τὸν Ἐκφαντίδην οὕτως εἶπεν † διὰ τὸν Χοιρίλον[70].

"Querilecfántides": Cratino así llamó a Ecfántides † por medio de Quérilo.

Comentario:

Luppe[71] propuso corregir esta glosa con la forma de vocativo (Χοιριλεκφάντιδες). En nuestra opinión, con esta glosa Cratino pretendía parodiar a la vez al poeta cómico Ecfántides, burlándose de su falta de talento, y del trágico Quérilo[72], célebre por su fecundidad creativa.

Cf. HESYCHIUS, ε 1439 ἐκκεχοιριλωμένη· οὐ Χοιρίλου οὖσα. Ἐκφαντίδῃ γάρ τῷ κωμικῷ Χοιρίλος θεράπων ἦν, ὃς συνεποιεῖτο κωμῳδίας.

ἐκκεχοιριλωμένη (*"al margen de Quérilo"*)[73]: que no es de Quérilo. En efecto, el poeta cómico Ecfántides tenía un servidor, Quérilo, que le ayudaba a componer comedias.

---

[66] Cf. ALEX. APHR., *in Top.* 2, 533, 13 Wallies.
[67] Cf. *PEG*, T 7 y T 14.
[68] Cf. Capítulo 1: T 19.
[69] Este testimonio ha sido añadido por nosotros.
[70] αὐτὸν τὸν Χορίλλον: διὰ τὸν Χοιρίλον (Meineke).
[71] Luppe, 1967, 404.
[72] Para Naeke, 1817, p. 56, sin embargo, la glosa no tendría nada que ver con Quérilo.
[73] Sc. comedia.

Comentario:

La cita anterior permite asignar esta glosa y la siguiente (ἐγκεχοιριλωμένη) al mismo pasaje de Cratino, que recurría -así lo resalta Sousa e Silva[74]- con frecuencia a la aglutinación de nombres[75], y ambas aludirían a Ecfántides[76]. Según Meineke[77], Cratino llamó así a alguna de sus comedias. Hesiquio, con esta glosa, aclara el significado (*"al margen de Quérilo"*) de un participio formado a partir del nombre propio Quérilo (ἐκκεχοιριλωμένη)[78]. Y, a continuación, nos explica que Ecfántides tenía un esclavo llamado Quérilo, que le ayudaba a componer comedias. Por lo tanto, con este participio se aludía probablemente a una comedia en la que ese "negro" no colaboraba.

Van der Valk[79] cree que Hesiquio no interpretó correctamente la glosa, que significaría algo así como *"acabada por Quérilo"* y que a un ateniense le recordaría el nombre χοῖρος[80] con el sufijo diminutivo -ιλος ("cerdito")[81], lo que explicaría el significado de la glosa siguiente: ἐγκεχοιριλωμένη (*"Hecha a la manera de Quérilo"*): "sarnosa", es decir, que Ecfántides habría infectado su estilo contaminado por el del "cerdo" ("Quérilo").

Cf. ID., ε 220 ἐγκεχοιριλωμένη· λεπράν.

"Hecha a la manera de Quérilo"[82]: sarnosa[83].

Comentario:

A nuestro juicio, el término λεπράν está empleado aquí con sentido figurado y alude a la tosquedad estilística de Ecfántides, de la que Cratino se burlaba por medio del nombre de Quérilo.

---

[74] Cf. SOUSA E SILVA, 1987, p. 35 (y nota 21).
[75] CRATIN., *PCG* 4 *F* 342.
[76] Cf. EDMONDS, *The Fragments ...*, 1957-61, vol. 1, p. 138-139.
[77] Cf. *FCG* 2, p. 199. Según Cobet, 1875, 291 y ss., a una comedia de Ecfántides.
[78] Cf. NAUCK, *TGF*, p. 56, la entendía en el sentido de que no procede del poeta trágico Quérilo.
[79] Van der Valk, 1972, 67, nota 27.
[80] Término con el que los poetas cómicos aludían al sexo femenino (vid. AR., *Ach.* 773 y ss.).
[81] Van der Valk, 1972, 67, nota 30.
[82] Cf. AR., *Nu.* 48: ἐγκεχοισυρωμένη.
[83] K. LATTE, *Hesychii Alexandrini Lexicon*, 1966, vol. 2, ad. loc., cree que esta glosa se refiere a Χοιρίλη, mujer de Eurípides (sin embargo, v. *Suda*, ε 3695, 12: Χοιρίνη).

FRAGMENTA
ΑΛΟΠΗ[84]
ÁLOPE

Cuando Teseo se dirigía a Atenas, se topó en Eleusis con Cerción[85], hijo de Branco[86] y de la ninfa Argíope. Cerción obligaba a los caminantes a luchar cuerpo a cuerpo y los mataba en el transcurso de la lucha o una vez vencidos[87]. Entonces el héroe terminó con esa criminal palestra[88]: alzó a Cerción en el aire y lo estrelló contra el suelo[89], con la complacencia de Deméter, que presenciaba el combate[90].

Cerción tenía una hermosa hija llamada Álope[91]. La muchacha fue seducida por Posidón[92], que la abandona, tras dejarla embarazada[93]. De esta unión nace Hipotoonte[94], héroe epónimo de una de las diez tribus atenienses[95]. A la época helenística se remonta una versión[96] que afirma que Teseo desposó a Álope o bien la violó, tras haber dado muerte a Cerción[97].

Higino[98] es el único que relata completa la historia: Álope quedó embarazada de Posidón y engendró un varón. La muchacha, sin que su padre lo supiera, ordenó a una nodriza que abandonara al bebé en las montañas, donde fue amamantado[99] por una yegua. Un pastor lo encontró y se lo llevó a su casa. Otro pastor, al ver que el niño estaba cubierto

---

[84] Vid. *F* 1.

[85] Rey de Eleusis en HYG., *Fab.* 187, 3.

[86] Cf. APOLLOD., *Epit.* 1, 3 (l. c. infra). Según HYG., *Fab.* 38; 158; 238, era hijo de Hefesto. Quérilo (vid. *F* 1 = PAUS., 1, 14, 3) hacía a Cerción hijo de Posidón y de la hija de Anfictión. También es hijo de Posidón (pero padre de Lisímaca) en sch. in E., *Ph.* 150. En una versión local de Arcadia, Cerción es hijo de Agamedes y padre de Hipótoo (cf. PAUS., 8, 5, 3), que participa en la caza del jabalí de Calidón (cf. PAUS., 8, 45, 7, HYG., *Fab.* 173, 3) y es el epónimo de una tribu de Tegea (cf. PAUS., 8, 53, 6). Para este Hipótoo: cf. Jost, 1985, 148.

[87] Cf. APOLLOD., *Epit.* 1, 3; PLU., *Thes.* 11; PAUS., 1, 39, 3; D. S., 4, 59, 5.

[88] Cf. B., *Epigr.* 18, 26 y ss.

[89] Cf. APOLLOD., *Epit.* 1, 3 ; OV., *Met.* 7, 439; PAUS., 1, 39, 3, añade que Teseo venció por su habilidad, puesto que, antes de que él inventara la lucha, sólo contaban la estatura y la fuerza; según HYG., *Fab.* 38, 5, Teseo mató a Cerción con las armas.

[90] Cf. OV., *Ib.* 407 y ss.

[91] Cf. PHERECYD., *FGH* 3 *F* 147.

[92] Cf. HYG., *Fab.* 187, 1; 238, 3; 252, 2.

[93] Cf. E., *TGF F* 106-7.

[94] Cf. AR., *Au.* 560; PAUS., 1, 5, 2; 1, 39, 3; HYG., *Fab.* 187; *E. M.*, s. v. Ἱππιόθων.

[95] Cf. HELLANIC., *FGH* 4 *F* 43; D., *Ep.* 60, 1398; PAUS., 1, 5, 2; *Suda*, 1331, s. v. Ἀλόπη. HDT., 5, 66, 2 (cf. KRON, 1976, 29).

[96] Cf. ISTER, *FGH* 334 *F* 10.

[97] Cf. PLU., *Thes.* 29.

[98] HYG., *Fab.* 187: *Alope Cercyonis filia formossisima cum esset, Neptunus eam compressit. Qua ex compressione peperit infantem, quem inscio patre nutrici dedit exponendum. Qui cum expositus esset, equa venit et ei lac praestabat (...).*

[99] Cf. HYG., *Fab.* 252.

con ropas reales, le pidió al niño. El primero se lo dio sin ropas, lo que originó una disputa entre ellos. Se presentan, entonces, ante Cerción, que reconoce el ajuar de su hija en las ropas del niño. La nodriza, asustada, confiesa todo el asunto y Cerción ordena que su hija sea encerrada hasta la muerte. El niño, abandonado por segunda vez, es amamantado de nuevo por la yegua y recogido por los pastores, quienes le ponen el nombre de Hipotoonte. Pasado el tiempo, Teseo, que se encaminaba desde Trecén hacia Atenas, mata a Cerción y, al conocer que Hipotoonte era hijo de Posidón, le entrega el trono.

Sobre el fin de Álope conservamos diferentes versiones: Higino[100] dice que la muchacha fue encerrada hasta que murió; según Pausanias[101], murió a manos de su padre, después de haber dado a luz a Hipotoonte, y recibió sepultura en el camino que va de Eleusis a Mégara, muy cerca de la palestra de Cerción; en la *Álope* de Carcino[102], Cerción quizás perdonaba a su hija; y existía otra tradición, en la que Álope acababa transformada en una fuente de Eleusis, a la que llamaban Φιλότης (*"Amor"*)[103].

Desde un punto de vista cronológico, la leyenda parece relativamente reciente, porque las fuentes literarias más antiguas en las que aparece (Ferecides[104] o el mismo Quérilo[105]) se remontan como mucho a finales del siglo VI a. C. y tan sólo se limitan a aportarnos algún dato sobre la filiación de Álope o de Cerción. Las referencias[106] a la figura de Hipotoonte surgen ya en pleno siglo V a. C., y siempre aluden al héroe como hijo de Posidón y epónimo de una de las diez nuevas tribus del Ática introducidas por las reformas de Clístenes: la *Hipotoóntide*. El episodio más antiguo de toda esta leyenda lo constituye la muerte de Cerción a manos de Teseo, porque es un tema que ya aparece en la cerámica hacia el último cuarto del siglo sexto[107].

El mito gozó de gran éxito en el teatro: Además de *Álope* de Quérilo, Esquilo escribió el drama satírico *Cerción*[108], que pertenecía, según Mette[109], a una segunda trilogía en torno a los *Siete contra Tebas*, (compuesta tal vez por las tragedias *Nemea, Argivos y Eleusinios*). Este drama satírico trataba la derrota de Cerción de Eleusis. Para Sutton[110],

---

[100] Cf. HYG., *Fab.* 187.

[101] PAUS., 1, 39, 3; cf. HYG., *Fab.* 238.

[102] Cf. infra.

[103] Cf. HSCH., 3239, s. v. 'Αλόπη· πόλις ἐν Ἄργει καὶ κρήνη ἐν Ἐλευσῖνι, ἥτις Φιλότης ἐκαλεῖτο. Para FORBES-IRVING, 1990, 303, quizás el héroe Hipotoonte era hijo de una fuente local o de un dios fluvial.

[104] PHERECYD., *FGH* 3 *F* 147 (l. cit. supra).

[105] Vid. *F* 1.

[106] Cf. HELLANIC., *FGH* 4 *F* 43; HDT. 5, 66, 2.

[107] Vid. NEILS, *LIMC* 7. 1, s. v. "*Theseus*", p. 949. Según Herter, 1939, 268, Cerción se convierte en antagonista de Teseo en época de Pisístrato por la rivalidad entre Eleusis y Atenas. Acerca de la promoción del mito de Teseo: cf. CALAME, 1990, 416 (y nota 41); WALKER, 1995 y ss.

[108] Cf. A., *TrGF F* 102-107.

[109] Cf. METTE, 1963, 43.

[110] Cf. SUTTON, 1980, 17; 146.

probablemente, Cerción presidía en la pieza esquílea una siniestra palestra, pues los fragmentos mencionan algunos aspectos técnicos de la lucha. Así, en este drama satírico afloraba una de las más comunes situaciones del género: la destrucción del ogro. Plausiblemente, Teseo liberaba a los sátiros de una esclavitud similar a la que se produce en el *Cíclope* de Eurípides.

Eurípides[111] escribió también una tragedia con el nombre de *Álope* o *Cerción*, cuyos fragmentos indican que seguía la línea argumental trazada después por Higino[112]. He aquí la reconstrucción propuesta por Webster[113]: la acción transcurriría en Eleusis y la nodriza pronunciaría el prólogo -en unos fragmentos[114] se describe que Posidón dejaba encinta a Álope y la abandonaba-. El coro se caracterizaría por su aspecto atlético, lo que estaría justificado por las dotes de Cerción en la palestra[115]. Tras la *párodo,* se plantearía la escena del arbitraje. Cerción, al reconocer las ropas del niño, interrogaría a la nodriza, que se vería obligada a revelar el secreto de su señora, no sin dejar de manifestar su lealtad[116]. Álope sería castigada por Cerción, al que Posidón le profetizaría su muerte a manos de Teseo y la transformación de Álope en fuente.

En el s. IV a. C., Carcino II[117], un poeta trágico que vivió en la corte de Dionisio II, compuso otra *Álope* en la que presentaba a un Cerción tan abatido por el dolor, al conocer el nombre del que había atropellado el honor de su hija, que se vio abocado a cometer suicidio, en lugar de asesinato[118]. Quizá Menandro se inspiró en *Álope* de Eurípides para una escena de su *Epitrépontes* ("*Arbitraje*")[119], donde la mediación es lo que conduce a una pacífica solución[120]. La estrecha conexión de este mito con Atenas explicaría su total ausencia en la escena romana.

Indudablemente, Quérilo debió de jugar un papel importante en la elaboración y difusión del mito de Hipotoonte, y quizás algunas de sus líneas argumentales básicas quedaran ya establecidas en su tragedia. Sin embargo, resulta extraordinariamente complejo llegar a conclusiones firmes, a partir de la escasez de fuentes disponibles.

La iconografía tampoco nos presta mucha ayuda: la única representación plástica que aborda la leyenda de Álope se halla en un fragmento[121] de cerámica del siglo IV a. C., en el que

---

[111] Cf. E., *TGF F* 105-113.
[112] HYG., *Fab.* 187.
[113] WEBSTER, 1967 b, 94.
[114] Vid. E., *TGF F* 106 y *F* 107.
[115] Vid. E., *TGF F* 105.
[116] Vid. E., *TGF F* 108.
[117] Cf. CARCINUS, *TrGF* 70 *F* 1 b I y II. Cf. HLD., in *E. N.* 149, 22 (Heylbut 19. 2).
[118] XANTHAKIS-KARAMANOS, 1980, 37-38.
[119] MEN., *Epit.* 219 y ss.
[120] V. Fischl, 1908, 311. Cf. Wilamowitz, 1925, 127-132.
[121] Vid. fig. nº 12.

vemos a Hipotoonte, desnudo de rodillas en el suelo, amamantado por una yegua, mientras que una mujer, quizás la ninfa Eleusis[122], apoyada sobre dos antorchas contempla la escena.

Steffen[123] y Guggisberg[124] creían que *Álope* de Quérilo era un drama satírico[125]. Quizás el carácter primitivo de sus tragedias las acercaba al Drama satírico[126] y por ello se decía que "*Quérilo era el rey de los dramas satíricos*".

Messerchmidt[127] intentó demostrar que la escena satírica[128] que aparece en una cratera de Ferrara[129] del 450 a. C. del pintor de Bolonia representa la liberación de Álope por medio de un pastor y los sátiros con ayuda de Posidón. El muchacho entre los sátiros sería Hipotoonte. El problema de esta interesante hipótesis radica en la inexistencia de fuentes literarias que sustenten y corroboren tal interpretación[130].

Las más antiguas representaciones de Hipotoonte se remontan al 480-70 a. C[131]. Así, en un ritón[132] ático de figuras rojas con forma de cabeza de carnero, el artista pudo incluir a Hipotoonte[133] en la figura del hombre con barba que toca la lira entre Cécrope, Teseo (que aparece aquí como un efebo) y Pandión, todos ellos *epónimos*. Pero la inscripción del vaso, con algunas letras perdidas, también podría restaurarse con el nombre Eumolpo o Eupompo. Como héroe de Eleusis[134], Hipotoonte puede ser identificado con total seguridad en algunos vasos áticos del 475-60 a. C.[135]

Resumiendo: Quérilo afirmaba[136] que Posidón había engendrado a Cerción[137], pero el resto de las fuentes[138] hacen de Posidón, no el abuelo, sino el amante de Álope. ¿Quién jugaba entonces ese papel en la versión de Quérilo? No es probable que el dramaturgo

---

[122] SÉCHAN, 1926, 251-2.

[123] Cf. *SGF*, p. 116.

[124] GUGGISBERG, 1947, 78.

[125] Según SUTTON, 1989, 295, esta hipótesis carece de toda justificación.

[126] Cf. GUGGISBERG, 1947, 22.

[127] Messerschmidt, 1932, 149-151.

[128] La presencia, en el extremo izquierdo, de un auleta vestido con el ropaje característico del teatro indica que el pintor se inspiró en un drama satírico.

[129] Vid. fig. nº 13.

[130] Habría que pensar más bien en el ἄνοδος de Perséfone acompañada del sacerdote de Eleusis (cf. Bérard, 1974, 91 y ss.) o el ἄνοδος de Pandora (cf. Guarducci, 1929, 6 y ss.; BROMMER, 1944, p. 49 y ss.; TRENDALL & WEBSTER, 1971, 33; Lucas, 1994, 34 y ss.).

[131] La representación más antigua que conservamos de Hipotoonte entre los diez héroes epónimos se conserva en el friso oeste del Partenón, conservado en Londres (KRON, *LIMC* 5. 2, s. v. "*Hipothoon*", nº 21).

[132] Vid. fig. nº 14.

[133] La inscripción del vaso, algo mutilada ha sido reconstruida de esta manera: [H] ΙΠΠΟ [ΘΟΟΝ]

[134] Vid. KRON, *LIMC* 5.1, s. v. "*Hipothoon*," nº 9 y ss.

[135] Así, por ejemplo, lo encontramos en una cratera de figuras rojas ((procedente de Agrigento: Palermo V 779) junto a Triptolemo, Deméter y Celeo.

[136] Cf. *F* 1.

[137] Cf. también sch.(cit. supra) in E., *Ph.* 150.

[138] Cf. E., *TGF F* 106-7; AR., *Au.* 560; PAUS., 1, 5, 2; ID., 1, 39, 3; HYG., *Fab.* 187; 238; 252; *E M.*, s. v. Ἱππιόθων.

pretendiera relacionar a Hipotoonte, epónimo de una tribu ateniense, con Posidón por partida doble, es decir, que el dios marino fuera a la vez el padre de Cerción, su abuelo, y amante de Álope, su madre, pues, aunque en la mitología griega no es infrecuente que un mismo dios se mezcle con diferentes generaciones de un mismo linaje[139], resulta difícil admitir la intervención divina en ascendientes tan cercanos entre sí[140].

Más verosímil sería asumir que la versión transmitida por Istro[141] y Plutarco[142] (en la que Teseo, legalmente o por la fuerza, se unía a Álope) se remontara a la versión dramática de Quérilo[143]. Posidón, en consecuencia se habría visto desplazado al papel de padre de Cerción. Con esta hipótesis no queremos dar a entender que la versión de Teseo sea más antigua (como cree Robert[144]) que aquella en la que interviene Posidón. De hecho, aparte de Quérilo, en el resto de las fuentes, Cerción no es hijo de Posidón, sino de Hefesto (en Higino) o de Branco (en Apolodoro), y debe de excluirse en Helanico[145], que presenta a Hipotoonte como hijo de Álope y Posidón. Desde luego, a Posidón[146], además de lo marino[147], le estaban consagrados los caballos[148], por lo que a veces recibe el apelativo de "*hippios*[149]", raíz que, precisamente, integra la primera parte del nombre de *Hipo-toonte*.

El principal obstáculo[150] para aceptar que la versión helenística que liga a Teseo con

---

[139] Así Heracles era hijo de Zeus y Alcmena, que a su vez era bisnieta de Perseo y, por tanto, tataranieta de Zeus.

[140] Los matrimonios en el círculo de la ἀγχιστεία eran bastante comunes en la Atenas del siglo V a. C. (cf. LACEY, 1968, 106; JUST, 1989, 76 y ss.). El incesto (relación que ninguna ley castigaba: HARRISON, 1968, 1, 22, n.3), era, sin embargo, completamente rechazado por la sociedad griega (cf. COHEN, 1991, 225). Platón en la *República* (PL., *R.* 461 b) dice que no se deben tener relaciones carnales con ascendientes ni descendientes.

[141] ISTER, *FGH* 334 *F* 1 (l. c. supra).

[142] PLU., *Thes.* 29 (l. c. supra).

[143] Si siguiéramos la traducción que da S. Rubio (HIGINO, *Fabulas*. Madrid, 1987, p. 140) al pasaje de la fábula de Higino que relata la historia de Álope (loc. cit. supra: *inscio patre* "como no sabía quién era el padre"), podríamos deducir que la muchacha fue deshonrada por Posidón, sin ser consciente de ello; o que había mantenido relaciones sexuales con alguien más. Esta última interpretación avalaría la existencia de otra versión acerca de la filiación de Hipotoonte. Pero *inscio patre* sólo puede traducirse correctamente así: "sin que su padre (i. e. de Álope) lo supiera", máxime cuando Higino, previamente, ha dicho que Posidón dejó embarazada a la muchacha.

[144] ROBERT, 1920-6, 4, 2, 722.

[145] L. c. supra.

[146] FARNELL, 1896, 4, 47 y ss., explica que el culto de Posidón en el Ática fue introducido por los jonios, en conexión con Egeo y Teseo, porque en un principio Atenea y Zeus eran las deidades principales.

[147] Vid. *Il.* 13, 21 y ss.; 15, 187 y ss.

[148] HES., *Th.* 278-81, le considera el padre de Pegaso con Medusa. STESICH., *F* 235 lo llama "señor de los caballos". APOLLOD., 3, 6, 8 cuenta que engendró al caballo Arión con Deméter, que durante el coito tomó la apariencia de una Erinia; según PAUS., 8, 25, 5, Deméter se había transformado en yegua y Posidón en caballo (cf. OV., *Met.* 6, 118 y ss.). Algunos escolios a la *Ilíada* afirman que se unió a la Erinia (sch. Ab in *Il.* 23, 346; y sch. T in *Il.*, 23, 347), donde también se dice que Posidón se unió a una Harpía. Más información sobre este asunto en LÉVÊQUE, 1990, 106 y ss.

[149] V. JÜTHNER, *RE* 1913, 8.2., s. v. "*Hippios*", 1718.

[150] La figura nº 14 excluiría también tal posibilidad, porque Teseo es representado mucho más joven que Hipotoonte.

Álope se remonta al drama de Quérilo proviene de que ninguna fuente dice, expresamente, que Teseo sea el padre de Hipotoonte. Para la investigadora Kron[151], la versión que liga a Álope con Teseo sería más tardía y tendenciosa desde el punto de vista político: su fin sería resaltar el predominio ateniense sobre Eleusis. La mayor antigüedad de la versión que liga a Álope con Posidón quedaría demostrada porque sus fuentes son, cronológicamente, anteriores.

En conclusión, la tradición que hace de Hipotoonte el hijo de Posidón y Álope era la versión más antigua, la que recogen todas las fuentes de época clásica y la que Eurípides manejaba en su *Álope*. Aunque ignoramos cuál era la versión seguida por Quérilo, no podemos descartar que se propusiera (sin mucho éxito) hacer de Hipotoonte el hijo de Teseo. En cualquier caso, quizás Álope no confesaba quién la había deshonrado y Cerción la castigaba, pues en *Álope* de Carcino[152] parece que el asunto de la confesión tenía bastante importancia: en esta tragedia, Cerción, atormentado por la deshonra de su hija, le prometía no hacerle daño si le decía quién era el padre.

A partir de todo este análisis nos atrevemos a esbozar la siguiente reconstrucción de la tragedia de Quérilo:

1°- Gracias al fragmento 1, sabemos que nuestro poeta presentaba a Cerción como hijo de Posidón[153] -con tal innovación Hipotoonte, al que se conocía como hijo de Posidón, seguía descendiendo del dios- ; y también se le hacía medio hermano de Triptolemo[154], lo que facilitaba la conexión con Eleusis.

2°- Álope quedaba embarazada (tal vez de Teseo, aunque también podría tratarse de algún dios diferente de Posidón). Descubierta por Cerción, el padre la castigaba (seguramente con la muerte). El motivo de la exposición-reconocimiento de Hipotoonte, que surge en tragedias tan conocidas como *Edipo Rey* de Sófocles[155], quizás ya lo empleaba aquí Quérilo. El hecho de que Higino mencione a una nodriza, un personaje típico de la Tragedia, indica hasta qué punto su narración estaba influida por alguna versión dramática (presumiblemente la euripídea, aunque no se debe descartar que, en este punto, Eurípides se sumara, a su vez, a la versión de Quérilo).

---

[151] KRON, *LIMC* 1. 1, s. v. "*Hipothoon*", p. 469; ID., 1976, 179.

[152] L. c. supra.

[153] Dios que gozaba de gran popularidad en el Ática (cf. FARNELL, 1896, 1, 270) y que llegó a luchar con Atenea por su dominio (cf. HDT., 8, 55; APOLLOD., 3, 14, 1; PAUS., 1, 24, 5; 2, 1, 6; PLU, *Them.* 19).

[154] El héroe por antonomasia de Eleusis y el fundador de los misterios de esta ciudad. Para otras genealogías de Triptólemo: v. FEHRLE, en Roscher, s. v. "*Triptolemos*", 1128 y ss. WALKER, 1923, 7. pensaba que *Álope* de Quérilo pertenecía a una trilogía que sugirió a Sófocles su *Triptólemo* (v. S., *TrGF F* 596-617a).

[155] S., *O. T.* 1110 y ss.

3°- Teseo llegaba y mataba a Cerción, si se acepta que el fragmento 2 pertenecía a *Álope*. Más tarde, Esquilo parodiaría este motivo en su drama satírico *Cerción*.

4°- Finalmente, si el fragmento 3 pertenecía también a esta tragedia, podría demostrarse que ya Quérilo incluía en su drama la metamorfosis de Álope en fuente.

Quérilo, en definitiva, con su *Álope* no sólo contribuía a la glorificación de Teseo, el héroe nacional de Atenas, sino también a la difusión del culto de Hipotoonte, héroe epónimo[156] de una tribu con fuertes conexiones con la localidad de Eleusis. Según Mills[157], esta obra tenía un significado contemporáneo obvio, porque su estreno coincidió con la época de las reformas de Clístenes, hacia el 508-7 a. C.[158]: *Álope*, en efecto, no pudo estrenarse antes del 510 a. C., fecha de la primera victoria de Frínico, el primer dramaturgo que empleó personajes femeninos.

1

PAUSANIAS, 1, 14, 3[159] Χοιρίλῳ δὲ Ἀθηναίῳ δρᾶμα ποιήσαντι Ἀλόπην ἔστ' εἰρημένα Κερκύονα εἶναι καὶ Τριπτόλεμον ἀδελφούς, τεκεῖν δὲ σφᾶς θυγατέρα Ἀμφικτύονος, εἶναι δὲ πατέρα Τριπτολέμῳ μὲν Ῥᾶρον, Κερκύονι δὲ Ποσειδῶνα.

El ateniense Quérilo, autor del drama *Álope,* dice, por otro lado, que Cerción y Triptólemo eran hermanos, nacidos de una hija de Anfictión, Raro era el padre de Triptólemo y Posidón el de Cerción.

INCERTARUM FABULARUM FRAGMENTA

2[160]

EUSTATHIUS, *Commentarii ad Homeri Iliadem,* p. 309, 43 (Van der Valk) τετόλμηται[161] δὲ καὶ γῆς ὀστᾶ τοὺς λίθους εἰπεῖν, ὡς δηλοῖ τὸ

(x - ∪) γῆς ὀστοῖσιν ἐγχριμφθεὶς πόδα,

ἤτοι λίθοις προσκόψας.

---

[156] HELLANIC., *FGH* 4 *F* 43.
[157] MILLS, 1997, 228.
[158] Cf. ARIST., *Ath.* 21. Para las reformas de Clístenes: cf. nota 97.
[159] Wilamowitz, 1925, 131.
[160] = CHOERIL., *PEG F* 26. Cf. TRYPHO, *Trop. F* 3 Spengel.
[161] Aunque Eustacio no especifica el autor del que toma la cita, el fragmento tercero nos aclara que se trata de Quérilo (cf. CRUSIUS, 1890, 696).

Incluso se ha atrevido a decir que las piedras son los huesos de la tierra, como muestra el verso

(...) habiendo sido golpeado, en el pie, contra los huesos de la tierra,

es decir, habiendo chocado con las piedras.

Comentario:

Meineke[162] completó este trímetro yámbico por medio del epíteto <σκληροῖσι>. La edición de Snell recoge, en cambio, la conjetura de Nauck <λίθοισι>; de ser así, ὀστοῖσιν no sería una metáfora pura, sino aposicional. La cesura heptemímera aparece ante ἐγχριμφθεὶς, un término épico en voz pasiva, que Homero[163] emplea con sentido intransitivo y rigiendo dativo, como sucede en este fragmento. Pero aquí, además, aparece el acusativo πόδα, que hemos interpretado como acusativo de relación ("en el pie").

Si se acepta nuestra traducción, podríamos encontrarnos ante un pasaje de *Álope*, en donde se relataba la lucha entre Teseo y Cerción: en efecto, Apolodoro[164] dice que Teseo alzó en vilo a Cerción y lo estrelló contra el suelo.

De no pertenecer a *Álope*, Quérilo podría aludir en este fragmento a otra lucha: en concreto, recuerda el enfrentamiento de Heracles contra Anteo, el gigante que recobraba sus fuerzas al caer a tierra, porque entraba en contacto con su madre Gea (Tierra).

3[165]

Anonymus, *Epitome rhetoricae* 3, 650, 21 (Walz) ἂν πόρρω λαμβάνωνται (αἱ λέξεις τροπικαί), ὥσπερ ποιεῖ Χοιρίλ(λ)ος καλῶν τοὺς λίθους γῆς ὀστᾶ[166], τοὺς ποταμοὺς

γῆς φλέβες[167],

ὡς τὴν σελήνην οὐρανοῦ πάλιν Αἰσχρίων[168] σίγμα (...) τὸν λόγον ἐκτραχύνουσι.

Si (los sentidos figurados) se llevan muy lejos, como hace Quérilo, cuando llama a las piedras huesos de la tierra, y a los ríos

---

[162] Meineke, 1863, 718.

[163] Cf. *Il.*7, 272 (ἀσπίδ' ἐγχριμφθεῖς). *Id.*, 5, 662 (αἰχμὴ ὀστέῳ ἐγχριμφθεῖσα), etc.

[164] Cf. APOLLOD., *Epit.* 1, 3

[165] = *PEG F* 26. Cf. Naeke, 1842, 159. Según WILAMOWITZ, 1935-72, vol. 2, p. 157, este fragmento procedería de la obra titulada Περὶ τρόπων de Trifón de Alejandría (v. *F* 2).

[166] Cf. *F* 2.

[167] Cf. HP., *Ep.* 17, 26 (301 Hercher).

[168] AESCHRIO, *PLG F* 1 (Bergk): poeta de Samos del s. IV a. C.

Venas de la tierra,
como a su vez Escrión, sigma a la luna del cielo[169] (...), dificultan el discurso.

Comentario:

En opinión de Steffen[170], los fragmentos 2 y 3 pertenecían a un drama satírico. Crusius[171] cree que el poeta trágico aludía con ambas metáforas a la aparición maravillosa de un manantial, apuntando situaciones similares en Teócrito[172] o en Apolonio de Rodas[173] (donde Heracles hace brotar un manantial al golpear una peña). Si este fragmento se refiriese a un manantial, podríamos pensar que pertenecía a *Álope* y, concluir, por lo tanto, que en época romana se conservaban todavía algunas citas de las tragedias de Quérilo. Para Waern[174] estas figuras literarias no pertenecen al poeta trágico, sino al épico. Koster[175], por el contrario, basándose en el ritmo del fragmento anterior, afirma, con bastante razón, que no existen motivos para atribuirlos a un poeta épico.

4?[176]

Scholium Bernensium ad Vergilii, *Georgica* 1, 482[177] *Fluviorum rex. Padum dicit. Ubi sit Heridanus, multi errant*[178]*. Aeschylus*[179] *ipsum esse Rhodanum putat propter magnitudinem et cursum rapidissimum, Ctesias*[180] *hunc in India esse, Choerilus in Germania, in quo flumine Phaeton*[181] *extinctus est, Ion*[182] *in Achaia.*

El rey de los ríos. Se refiere al Po[183]. Muchos dudan dónde está el Erídano. Esquilo piensa que es el Ródano a causa de su tamaño y de su rapidísimo curso; Ctesias que está en la India; Quérilo

---

[169] Vid. Waern, 1951, 99 y ss.
[170] Cf. *SGF*, p. 116.
[171] CRUSIUS, 1890, 696.
[172] THEOC..7, 6-7 (Χάλκωνος, Βούριναν ὃς ἐκ ποδὸς ἄνυε κράναν / εὖ ἐνερεισάμενος πέτρᾳ γόνυ).
[173] A. R., 4, 1446 (λὰξ ποδὶ τύψεν ἔνερθε, τὸ δ' ἀθρόον ἔβλυσεν ὕδωρ).
[174] Waern, 1951, 95 y ss.
[175] Koster, 1951, 31.
[176] = *PEG F* 4; *FGH* 696 *F* 34; *SHell*, 153, 332.
[177] Cf. *Brevis expositio Vergilii Georgicorum* in *Appendix Serviana* (p. 275, 4 Hagen).
[178] errant *G*, certant Nauck, haerent Snell.
[179] Cf. A., *TrGF F* 73 a. Se trata de una corrección de Hagen, puesto que Snell edita † *Eusebius*.
[180] CTES., *FGH* 688 *F* 65.
[181] pheton *N*, peton *P*, edion *G* : Hagen.
[182] Cf. IO, *TrGF* 19 *F* 62.
[183] Cf. E., *Hipp.* 736-41; PLIN., *H. N.* 37, 31; HYG., *Fab.* 154. Esquilo, sin embargo, localiza este río en Hispania (cf. A., *TrGF F* 73 a).

en Germania, en el río en el que murió Faetón,
Ión en Acaya.

(Cf. VERG., *Georg.*, 481-3: *proluit insano contorquens vertice silvas*
fluviorum rex Eridanus, camposque per omnes
cum stabulis armenta tulit.
El rey de los ríos, el Erídano, barrió los bosques al desbordarse en remolinos funestos y consigo se llevó ganados y establos por todos los campos).

Comentario:

Bernabé[184] cree que hay una corrupción en el texto: el anacronismo Germania[185] habría surgido de un error del copista que pudo confundir Germania con la ciudad de Gerania ("tierra de las grullas"), donde el poeta Quérilo de Samos habría situado el río Erídano al aludir al tema de la *geranomaquia*. El argumento de Bernabé es muy convincente, pero se apoya en un controvertido pasaje de los *Aitia* de Calímaco[186]. Así pues preferimos mantener este testimonio entre los dudosos, adscritos al Quérilo trágico. Según Del Grande[187], el fragmento probaría que Quérilo también se ocupó también de los mitos del ciclo apolíneo. Aunque lo más probable es que sólo fuera una referencia ocasional, no podemos dejar de plantearnos, por muy remota que parezca, la posibilidad de que Quérilo dedicara una tragedia a ese ciclo mítico (completamente ignorado por las artes plásticas) en una de sus innumerables piezas.

La leyenda de Faetón se remonta a Hesíodo[188]. Esquilo compuso la tragedia *Helíades*[189], en la que Faetón dirigía el carro de su padre Helios y Zeus le golpeaba con un rayo. Sus hermanas (presumiblemente, el coro) le lloraban a lo largo del Erídano, en España[190]. Por su parte, Eurípides[191], que ubicó la escena de su *Faetón* en el este, parece ser la principal fuente de Ovidio, autor de uno de los relatos más completos del mito[192].

---

[184] Bernabé, 1984, 319-323; ID., 1992, 94-6
[185] Explicado por Naeke, 1842, 1, 274, como "*ex interpretatione interpretantis Choerilum geographi*".
[186] CALL., *F* 1, 13 ss. Pfeiffer.
[187] DEL GRANDE, 1927, 14, nota 6.
[188] HES., *F* 311 (= HYG. *Fab.* 152 y 154). En la *Teogonía* (vv. 986-91) Hesíodo menciona a otro Faetón, el hijo de Céfalo y Eos.
[189] A., *TrGF F* 68-73 a.
[190] Cf. WEBSTER, 1967, 221.
[191] E., *TGF F* 771-786. Cf. WEBSTER, 1967, 221 y ss.
[192] OV., *Met.* 1, 752 y ss. (v. también NONN., *D.* 38, 90-434; y un resumen en D. S., 5, 23).

5?[193]

Comentario:

Snell no se resigna a renunciar a un nuevo fragmento (aunque bastante improbable, como él mismo manifiesta por medio del interrogante) a partir de la información aportada por el T 6. Nosotros mostramos nuestro más absoluto escepticismo a que en dicho testimonio pervivan ecos de otro fragmento de Quérilo, sin embargo, no descartamos la posibilidad de que ese tipo de metro fuera inventado por Quérilo.

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO SEGUNDO

BÉRARD, C.: (1974) *Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*. Neuchâtel.

BERNABÉ, A. (1984) "Quérilo y la Geranomaquia. Sobre el *fr.* 13 Colace (= 14 Kinkel =*Suppl. Hell.* 332)", *Emérita* 52, pp. 319-323.

BLUMENTHAL, A. V.: (1936) *Sophocles. Entstehung und Vollendung der griechischen Tragödie*. Stuttgart.

COBET, C. G.: (1875) "De locis quibusdam apud Hesychium", *Mnemosyne* 3, pp. 291-297.

DIETERICH, A.: (1899) *RE* 3.2, s. v. "*Choirilos*", 2361.

DÜRING, I.: (1957) *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*. Göteborg.

FISCHL, H.:(1908) "Zu Menanders *ΕΠΙΤΡΕΠΟΝΤΕΣ*", *Hermes* 43, 311-312.

GUARDUCCI, M.: (1929) "Pandora o i Martellatori. Un dramma satirico di Sofocle e un nuovo monumento vascolare", *MAAL* 33, 1, 6-38.

HERTER, H.: (1939) "Theseus der Athener", *RhM* 88, 244-326.

HILLER, E.: (1884) "Zu den Nachrichten über die Anfänge der Tragödie", *RhM* 39, 322-38.

JOST, M.: (1985) *Sanctuaires et cultes d'Arcadie*. París.

KOSTER, W.J.W.: (1951) "Le mythe de Platon, de Zarathoustra et de Chaldéens. Étude ritique sur les relations intellectuelles entre Platon et l'Orient", *Mnemosyne,* Suppl.3.

KROLL, W.: (1913) *RE* 8. 2, s. v. "*Hipothoon*", 1924.

LEVI, L.: (1908) "Intorno al drama satirico", *RSA* 12, 201-242.

LUCAS, J. M.: (1994) "Pandora en clave satírica", en *Mito y literatura. Revista de Occidente* 158-159. Madrid, pp. 21-42.

LUPPE, W.: (1967) "Zu einigen Kratinosfragmenten", *WZHalle* 16, pp. 397-409.

[193] Vid. T 6.

MEINEKE, A.: (1863) "Beiträge zur Kritik des Aeschylus und Sophocles", *Philologus* 20, 718-721.

MESSERSCHMIDT, F.: (1932) "Bühnenbild un Vasenmalerei", *MDAI(R)* 47, 122-151.

NAEKE, A. F.:-- (1817) *Choerili Samii quae supersunt ..., de Choerili Samii aetate vita et poesi aliisque Choerilis*. Leipzig.

_____1842) *Opuscula Philologica* (= "De Choerilo", *Index praelectionum hibernarum*, Bonn, 1838-39). Bonn, 1, p. 273 y ss.

REISCH, E.: (1902) "Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie", en *Festschrift für T. Gomperz*. Viena, 451-473.

TOEPFFER, J.: (1894) *RE* 1, s. v. "*Alope*", 1596.

VAN DER VALK, M.: (1972) "On a few points of Attic Comedy and Tragedy", *Studi Classici in onore di Q. Cataudella*. Catania, vol. 2, 59-98.

WAERN, I.: (1951) *ΓΗΣ ΟΣΤΕΑ. the Kenning in Pre-Christian Greek Poetry*. Uppsala.

WILAMOWITZ, U. V.: (1925) *Menander, Das Schiedsgericht*. Berlín.

CAPÍTULO TERCERO: FRÍNICO

PREÁMBULO

"La apreciada dulzura musical de un poeta innovador"

Frínico[1], hijo de Polifradmón, nace en Atenas a mediados del siglo sexto a. C. y tiene el honor de ser discípulo del legendario Tespis. La *Suda*[2] añade otros dos patronímicos alternativos: Míniro y Corocles. El primero de ellos sería un nombre ficticio surgido a partir de las burlas de la poesía cómica: en concreto, derivaría de *Las fenicias*, una de las tragedias de Frínico, como detectamos a través de un verso de Aristófanes[3], y aludiría a su estilo[4]. En cuanto al patronímico Corocles, posiblemente era el nombre del padre de un actor llamado también Frínico, a quien se confundiría con el poeta trágico[5]: el hecho de que los primeros poetas representaran sus propias obras contribuiría a crear tal confusión[6].

---

[1] Cf. KIRCHNER, 1901-3, 15008. Una cierta confusión hay en la *Suda*, φ 765, donde se menciona a otro Frínico, hijo de Melantas (del que se dice que compuso las tragedias *Andrómeda* y *Erígone* y cantos para los pirriquistas), porque aparece vinculado con la representación de *La caída de Mileto*. Snell (cf. PHRYN. ATHEN., *TrGF* 212) coloca a este Frínico hijo de Melantas entre los *Poetae incertae aetatis* y nos indica que podría haber obtenido su primera victoria hacia el 290 a. C., si se acepta que las iniciales Fr-, que aparecen en una famosa inscripción con la lista de vencedores (cf. *IG* II² 2325 = *TrGF* DID A 3a, 65), corresponden a él. Ambos trágicos fueron ya identificados por WELCKER, 1839, 18-21 (cf. BENTLEY, 1857, 290 y ss.). Ceccarelli, 1997, 77 y ss., también opina que las dos noticias de la *Suda* se refieren a un solo Frínico, el poeta trágico hijo de Polifradmón. El patronímico Melantas sería ficticio: un juego literario surgido porque Frínico habría tratado en la fiesta de las Apaturias el mito de Melanto en una de sus pírricas. Esta hipótesis se vería reforzada por la aparición de vocalismo dórico en el nombre de un personaje ateniense (cf. Ceccarelli, 1997, 81, nota 18). Para más información sobre esta cuestión: cf. Comentario al T 1 y al T 16.

[2] Cf. T 1.

[3] Cf. T 10 d. Para este nombre: cf. ATH., 2, 44 D.

[4] Cf. Ceccarelli, 1997, 78 (en Comentario al T 10 g). Para WALKER, 1923, 292, el nombre de Míniro proviene de su vinculación al clan de los "bardos".

[5] Cf. T 10 g (y Comentario). WELCKER, 1839, 18 y ss., explicaba ambos patronímicos como invenciones de los poetas cómicos.

[6] Sobre la faceta de Frínico como actor: cf. GHIRON-BISTAGNE, 1976, 364; MOLINARI, 1994, 16.

Pero, según Ceccarelli[7], podría tratarse de otro nombre ficticio alusivo a la fama de Frínico como compositor de cantos y coros.

Por otro lado, la propia *Suda*, al añadir que Frínico tenía un hijo llamado Polifrasmón[8], confirma que el patronímico verdadero era el de Polifradmón[9], pues era una arraigada costumbre helénica el dar al hijo el nombre de su abuelo.

Ya mencionamos, al hablar de Quérilo, los recelos que West[10] alberga sobre las fechas aportadas por la *Suda* en los artículos dedicados a Tespis, Quérilo y Frínico: a saber, que los tres poetas distan entre sí tres olimpiadas. Es viable que en el transcurso de la transmisión dichas fechas sufrieran algún retoque o modificación, pero a falta de otras fuentes tenemos que apoyarnos en ellas.

Frínico conoce en sus primeros años la tiranía de Pisístrato y su actividad comienza bajo el gobierno de Hiparco, polo de atracción de poetas de la categoría de Simónides, Íbico o Anacreonte. Estos años pudieron ser decisivos para configurar su estilo, pero no fue reconocido hasta después del derrocamiento de Hipias, puesto que consigue su primera victoria (no sabemos con qué obra) entre el 511-508 a. C.

Con el acceso de Clístenes al poder, Frínico goza del privilegio de asistir al magnífico proceso que transformará la sociedad y la política de su polis. A comienzos del s. V a. C., Atenas sufre con efectos devastadores la experiencia de las Guerras Médicas: la ciudad queda totalmente destrozada, pero su actuación en la contienda marca uno de los hitos más gloriosos en su historia. Precisamente en esta coyuntura se produce el suceso más relevante de la biografía de Frínico: el escándalo por la representación de *La caída de Mileto*, estrenada quizás hacia el 493-2 a. C.[11], bajo el arcontado de Temístocles[12]. Impresionado por el potencial dramático de los asuntos que estaban teniendo lugar a escala internacional, o tal vez animado por el programa político de Temístocles[13], Frínico traslada a la escena un episodio de la más rabiosa actualidad[14]: la derrota de la ciudad jónica de Mileto en el año

---

[7] Ceccarelli, 1997, 78.

[8] Para el paso de -δμ->-σμ- (grafía ática en inscripciones): Vid. Heubeck, 1968, 357 y ss.

[9] Cf. T 10 g, 3; T 6; y *F* 6 (= PAUS. 10, 31, 4).

[10] WEST, 1989, 251; ID., 1994, 348.

[11] Se trataría, según CANFORA, 1988, 123, de una muestra concreta del poder de los arcontes, al ejercer su facultad de elegir a los poetas para el concurso. Pero Badian, 1996, 59-60, cree que debió estrenarse ca. 478-7 a. C. (cf. infra Comentario al T 2). Para otras dataciones: cf. *F* 4b, s. v. *La caída de Mileto*.

[12] D. S. 6, 34, 1 (493-492 a. C.).

[13] Labarbe, 1957; cf. ALSINA, 1983, 219.

[14] WILES, 1997, 210.

494 a. C. a manos de los persas. Esa representación implica el nacimiento del drama histórico[15]. La tragedia resultó un "éxito", pues no dejó indiferentes a los espectadores: la puesta en escena de las desgracias sufridas por los milesios, al caer su ciudad en manos persas, emocionó al público de tal manera, que estalló en lágrimas. Paradójicamente, al poeta le perjudica un dramatismo tan vívido, porque es condenado por los jueces al pago de una multa de mil dracmas[16], quedando prohibida en adelante, no sólo una eventual reposición[17] de la obra, sino también su lectura o circulación. La reacción de Frínico (que probablemente intervenía en la tragedia también en calidad de actor) ante la respuesta del auditorio pudo originar una parodia de Aristófanes[18] que se hizo proverbial. La expresión "Frínico se acurruca como un gallo" reflejaría la postura que adoptó el poeta atemorizado por la lluvia de objetos lanzados contra él.

Pese a éste desagradable incidente, Frínico continúa su carrera artística con éxito. Hacia el 482 a. C. se reconoce su fama[19] y, pocos años después, en el 476 a. C., obtiene una de sus victorias bajo la coregía de Temístocles[20]. La tragedia estrenada en esta ocasión probablemente es otro drama histórico, *Las fenicias*[21], en el que Frínico escenificaba la derrota persa. Con este éxito teatral Frínico se resarce, al final de su carrera artística, del escandalo que había provocado con el estreno de *La caída de Mileto*.

El tercer y último drama histórico de Frínico posee título triple: *Los justos o Los persas o Los compañeros de Consejo*. Esta obra ha sido identificada por algunos con *La caída de Mileto*, aunque la mayoría de los eruditos la identifica con *Las fenicias*[22]. Nosotros, aunque en principio la estudiamos como una tragedia diferente, consideramos también esa otra posibilidad[23].

Gracias a Glauco de Regio[24] (citado en el argumento que precede a *Los persas* de Esqui-

---

[15] Cf. LESKY, 2001, 117: "El paso que dio Frínico cuando introdujo en el teatro hechos históricos puede parecernos de momento más importante de lo que era en realidad. La mitología y la historia son para nosotros cosas muy diferentes, pero no lo eran para aquellos tiempos en los que el mito y la historia significaban lo mismo".

[16] Freymuth, 1955, 62.

[17] Cf. Comentario al T 2.

[18] Cf. T 10 f (y su escolio) y también el T 10 d.

[19] Cf. T 3.

[20] Cf. T 4.

[21] Cf. T 5; T 10 d.

[22] Para todas estas cuestiones: cf. *F* 4 a.

[23] Cf. Comentario al T 1.

[24] Cf. T 5 y *F* 8.

lo), que escribió hacia el 415 a. C. una obra titulada *Sobre los antiguos poetas y músicos*, sabemos que el camino emprendido por Frínico en el terreno del drama histórico lo retoma Esquilo con *Los persas*, representada en el 472[25]. Mas, una vez consolidada la Tragedia y superadas las circunstancias políticas de los primeros decenios del s. V a. C., los poetas abandonan por completo esta fuente argumental[26], que resurge en la obra de trágicos[27] de la talla de Mosquión[28] o Licofrón[29].

Algunos estudiosos se han servido de estas tragedias, para esbozar la hipótesis de que Frínico compuso trilogías acerca de un mismo tema[30], o bien que hubiera recibido la influencia de Esquilo, de quien podemos apreciar la admirable *Orestía*. Según LLoyd-Jones[31], el hecho de que *Las Danaides* y *Los Egipcios*[32] versen sobre una misma área mítica nos hace sospechar que Frínico en alguna ocasión compuso trilogías[33] sobre un tema central, idéntico a Esquilo. En esta misma dirección apuntarían su *Tántalo*[34] y su *Tiestes*[35], que podrían haber integrado una trilogía de Frínico centrada en los antepasados de los Atridas, cuyos infames crímenes quedaron fuera de la creación esquílea.

Es muy difícil saber si el inventor de las trilogías fue Esquilo[36], Frínico o incluso Quérilo[37]. Pero si admitimos que fue Esquilo, quizá antes Frínico le facilitase el camino por medio de la composición de dilogías[38], así lo indicarían títulos como *Los Egipcios* y *Las Danaides*.

---

[25] Quizás con la intención de dar una versión más fidedigna de un lance en el que el eleusinio había participado en persona: (Nenci, 1950, 217). Cf. Cartledge, 1997, 25.

[26] Las excepciones al principio de dramatizar asuntos mitológicos, de hecho, son arcaicas y esporádicas: Del Corno, 1995, 843, nota 1.

[27] Sobre el drama histórico: vid. Bowie, 1997, 40-1. Sobre las tragedias históricas tardías: vid. HALL, 1989, 62-69.

[28] Cf. MOSCHIO TRAG., *TrGF* 97.

[29] Cf. LYC., *TrGF* 100.

[30] Para los orígenes de la trilogía: cf. DEL GRANDE, 1948, 120; UNTERSTEINER, 1955, 285; KRISCHER, 1960. Según WIESMANN, 1929, la composición tetralógica proviene de factores puramente externos.

[31] LLOYD-JONES, 1966, 19; ID., 1990, 231.

[32] Cabría la posibilidad de que los dos títulos indicaran la misma obra (WELCKER, 1839-41, 27, Droysen, 1841, 50).

[33] No se habría transmitido entonces uno de los títulos de la trilogía de Frínico similar al de *Las suplicantes* de Esquilo.

[34] Cf. *F* 7.

[35] Cf. T 10aa.

[36] Como cree UNTERSTEINER , 1955, 285 (con bibliografía).

[37] Cf. Capítulo segundo.

[38] Cf. CANTARELLA, 1970, 433, n. 41; ID., 1971, 185; GANTZ, 1979, 299. En esta misma dirección apuntarían su *Tántalo* (*F* 7) y su *Tiestes* (T 10 aa?), pertenecientes a una misma saga.

Después de su victoria del 476 a. C. Frínico marcha a Sicilia, donde pasa sus últimos días. Sin duda, el poderoso tirano Hierón I de Siracusa, que logra reunir a poetas de renombre -Simónides y su sobrino Baquílides, Píndaro, Jenófanes, Epicarmo- acoge asimismo a Frínico[39]. No debe descartarse que Frínico hiciera ante el público siracusano una reposición de *Las fenicias*[40], igual a lo que haría Esquilo con *Los persas*, al acudir a la llamada de Hierón; e incluso es posible que esa representación se hiciera en su honor, tras su muerte cerca del 470 a. C.[41]

La gran fama cosechada por Frínico queda bien patente en un pasaje de Ateneo[42], que relata que el poeta e historiador Ión de Quíos en su libro de memorias *Epidemias* (*Las Estadías*) recordaba que Sófocles, tras recitar en honor de un bello y joven copero un verso de Frínico[43] sobre Troilo, defendió a nuestro trágico de las críticas de un pedante maestro de letras[44]: "Sófocles tú eres un entendido en poesía, pero Frínico no lo ha expresado bien. ¡Llamar "purpúreas" a las mejillas del bello! Si un pintor pintara con púrpura la mejilla de este muchacho, no parecería bello. Luego no cuadra que a lo bello se lo compare con lo que no parece bello". Riéndose del eretrieo, Sófocles le responde: "Extranjero, tampoco te place, entonces, el dicho de Simónides, que, sin embargo, es considerado por los griegos como un acierto: "Cuando la doncella desde su purpúrea boca envía la voz".

La *Suda*[45] aporta siete títulos de Frínico con un cierto orden alfabético: *Mujeres de Pleurón*[46], *Los Egipcios*, *Acteón*, *Alcestis*, *Anteo o Libios*, *Los justos*[47] o *Los persas* o *Los compañeros de Consejo* y *Las Danaides*. En este catálogo, además, faltan otras tres tragedias mencionadas en otros testimonios: *La caída de Mileto*, *Tántalo* y *Las fenicias*. Tal vez se ocupó del ciclo troyano en un *Troilo*, e incluso podríamos atribuirle el mérito de haber llevado por primera vez a escena las atroces venganzas de la saga de los Pelópidas con la

[39] Vid. Guardi, 1980, 37.

[40] Hierón, como apunta Culasso-Gastaldi, 1990, 2, 242-243 y 247, no sólo tendía fines culturales, pues, al poner en escena las tragedias que conmemoraban la batalla de Salamina, perseguía difundir entre el gran público un mensaje propagandístico: su defensa de la libertad contra el bárbaro en las batallas de Hímera (480) y Cumas (474).

[41] Vid. Blumenthal, 1941, 911, col. 65.

[42] Cf. ATH. 13, 81 (= IO, *FGH* 392 *F* 6, 1-14).

[43] "La luz del amor resplandece en sus mejillas de púrpura" (vid. *F* 13).

[44] Cf. IO, *FGH* 392 *F* 6, 15 y ss.

[45] Cf. T 1.

[46] Marx, 1928, 340, propuso *Altea o Mujeres de Pleurón* (cf. infra Comentario al T 1).

[47] I. e.: Δίκαιοι. Cf. infra (T 1) la solución de Mazzarino acerca de este título, que antecede a Δαναΐδες.

representación de un *Tiestes*[48], cuyo asunto dramático podría coincidir con el de *Tántalo*: el impío descuartizamiento de muchachos inocentes a manos de sus propios parientes.

El artículo de la *Suda* parece acabar en la letra Δ, por lo podemos conjeturar que el número de obras compuestas por Frínico sería elevado, dado que con sólo cuatro letras se catalogan nueve títulos.

Plutarco[49] atestigua que Frínico y Esquilo desempeñaron un papel decisivo en el desarrollo temático de la tragedia, por esta razón nombra a ambos en relación con el proverbio "nada que ver con Dioniso" (proverbio que ya comentamos al hablar de Tespis[50]), con el que la gente expresaba su malestar por las innovaciones en los asuntos de la fiesta de Baco[51]. Este afán es coherente con los títulos friniqueos de asunto mitológico, puesto que algunos de ellos constituyen la primera versión dramática llevada a escena: por ejemplo, *Mujeres de Pleurón*, donde abordaba el mito de Meleagro (que tanto interesaría a los trágicos); *Acteón* --en el que puede vislumbrarse un paralelismo con el fin trágico de Penteo--; *Alcestis*, etc.

Frínico se inspiró en la poesía épica[52], sobre todo de las *Eeas* de Hesíodo, y también de la poesía de "tipo épico" de Estesícoro. Dejando a un lado el inevitable conocimiento por parte de Frínico de las referencias homéricas al mito de Tántalo y al de Meleagro, la autoridad del poema hesiódico sobre las heroínas más famosas de Grecia, las *Eeas*, se revela poderosa. Así sucede, en efecto, con sus tragedias *Los Egipcios, Las Danaides, Mujeres de Pleurón, Alcestis y Acteón*. Ahora bien, otros poemas posthoméricos, la *Danaida*, centrada en la figura de Dánao, *La Miníada* o los *Regresos* también pudieron ejercer algún influjo, de la misma manera que la poesía de Estesícoro, en concreto, la *Europea*, los *Juegos en honor de Pelias y Los cazadores del jabalí*.

Podemos, con todo, intuir en la obra de Frínico algún signo de la originalidad característica de la tragedia: la presencia de Egipto en *Los Egipcios*; o la composición misma de un *Anteo*, acreditan tal originalidad. El influjo que Frínico ejerció sobre los trágicos posteriores fue grande y varios hechos lo demuestran: Glauco de Regio[53]: afirma que Esquilo, al com-

---

[48] Si es correcta la reconstrucción que Lobel hace del papiro del T 10 aa.

[49] Cf. T 7.

[50] Cf. THESPIS, *TrGF* 1, 1 T 18.

[51] MURRAY, 1940, 161, cree que la mayor parte de los asuntos de Frínico (aparte de los de tema histórico y *Mujeres de Pleurón*) habría pertenecido todavía al grupo satírico o dionisíaco: *Acteón, Alcestis*, etc.

[52] Lo que queda reflejado en el léxico: vid. *F* 5, *F* 6, *F* 10, *F* 10a, *F* 14, *F* 22.

[53] Cf. T 5 y *F* 8.

poner *Los persas*, se inspiró en *Las fenicias* de Frínico; en la *Alcestis* de Eurípides perviven los ecos de la previa versión friniquea[54]; y quién sabe si llegó a inspirar a Píndaro, cuando recurre a los mitos de Anteo y de Tántalo en sus epinicios.

A comienzos de la carrera artística de Frínico se produjo un cambio decisivo para las artes plásticas -el paso de la técnica de figuras negras a la de figuras rojas, con todos los adelantos que incorporaba- y su *Anteo* pudo tener una importantísima repercusión en la cerámica: la lucha de Heracles y Anteo[55], una de las creaciones del gran pintor Eufronio, tal vez haya sido alumbrada gracias a la representación teatral de Frínico.

De algunos personajes Frínico parece haberse ocupado con un cierto interés: de Heracles en *Alcestis* y *Anteo*, en las que destacaba sus dotes para la lucha; de las Moiras en *Alcestis* y en *Mujeres de Pleurón*; y de la diosa Ártemis en *Acteón* y quizá en *Los Egipcios* (sin olvidar su papel en la acción trágica de *Mujeres de Pleurón* y de *Alcestis*).

La capacidad inventiva de Frínico no se detiene en cuestiones temáticas, sino que también se interesa por aspectos formales. De hecho, Aristófanes[56] lo describe como un hombre hermoso y elegante por su forma de vestir (algo más propio de Jonia que de la austeridad del Ática) y por el aspecto formal de sus tragedias, que resultaban también muy hermosas[57]. Su estilo, por lo tanto, pudo asemejarse al de Anacreonte e Íbico, quienes "participaban", dice Lloyd-Jones[58], "de una elegancia amanerada, una refinada sensualidad". Una buena prueba de ello nos ofrece el delicado verso[59] que nos susurra la preciosa juventud de Troilo. "Tal vez -comenta Galiano[60]- no sea demasiado audaz el relacionar la lentitud de la carrera ascensional de Esquilo con la resistencia del público a aceptar su austeridad y sobriedad típicamente áticas en comparación con el estilo más flexible, más expresivo, más jónico en suma, de su competidor".

Un tratado atribuido a Aristóteles[61] considera músicos a Frínico y sus rivales, pues el canto del coro pesaba en sus tragedias mucho más que el diálogo, lo que concuerda con

---

[54] Cf. *F* 1-3.
[55] Vid. infra s. v.
[56] Cf. T 10 a.
[57] Para la mezcla de valores personales y literarios que la Comedia hace sobre los tragediógrafos: cf. SOUTO, 2000, p. 13 (en particular, sobre Frínico: p. 14).
[58] Cf .LLOYD-JONES, 1966, 30; ID., 1990, 235.
[59] Cf. *F* 13.
[60] Cf. B. PEREA, *Esquilo, Tragedias*, 1986, p. 83, nota 38.
[61] Cf. T 9.

la exposición de la *Poética*[62]. Frínico fue una gran personalidad musical[63] -los escoliastas de Aristófanes[64] evidencian que sus melodías eran muy apreciadas por su dulzura-. Pseudo Plutarco[65] asigna a Frínico (y también a Esquilo) innovaciones en el terreno musical. Esas innovaciones que pudieron causar la reacción de Prátinas[66]. Los fragmentos que conservamos confirman que las partes líricas[67] de las tragedias de Frínico eran de gran calidad y tenían un papel fundamental: en unos pocos versos encontramos, además de trímetros yámbicos y tetrámetros trocaicos, metros jónicos, dactílicos, *cola* eólicos y anapestos[68]. Esta faceta poética del trágico concuerda con la anécdota relatada por el historiador Timeo[69], que lo menciona junto a Estesícoro y Píndaro. Gamberini[70] define este tipo de tragedia como "oratorio" (acaso se trataba de θρῆνοι) en vista de los títulos conservados: *Los Egipcios*, *Las Danaides*. Para Else[71] la presencia del elemento trenético es evidente, a juzgar por lo que conocemos de *Las fenicias* y *La caída de Mileto*.

La destreza de Frínico en el terreno musical se vio ampliamente recompensada: Eliano[72] cuenta que los cantos pírricos que incluyó en una de sus tragedias se adaptaban de tal manera a los hombres armados, que los atenienses le nombraron estratega, considerando que también sería capaz de conducir correctamente los asuntos militares.

La danza constituye otro de los elementos del espectáculo por el que Frínico se interesó[73] y, además de enseñar coreografía, igual que Tespis[74], es bastante verosímil que renovara[75] el tipo de figuras empleadas en la digna ἐμμέλεια, lo que pudo estimular la picardía de los poetas cómicos[76]. Su fecundidad creativa en este campo artístico

---

[62] Cf. ARIST., *Po.* 1449 A 17.
[63] Cf. PINTACUDA, 1978, 85-6.
[64] Cf. T 10.
[65] Cf. T 8.
[66] V. Pohlenz, 1926, 318 y ss. (cf. Capítulo cuarto).
[67] KITTO, 1950, 1-31, a la fase preesquílea la denomina tragedia lírica. Cf. Garzya, 1962, 15.
[68] Dímetros y (si admitimos el T 12) tetrámetros.
[69] Cf. T 11.
[70] GAMBERINI, *Plutarco: Della musica*, 1979, 221, nota 5.
[71] ELSE, 1965, 74 y ss. Cf. PINTACUDA, 1978, 86 y n. 11.
[72] Cf. T 16.
[73] Vid. infra T 17. Para esta cuestión: cf. ZUCCHELLI, 1962, n. 18.
[74] Cf. THESPIS, *TGF* 1 T 11.
[75] V. T 15.
[76] No debe desecharse la hipótesis de MACDOWELL: cf. comentario al T 10 g.

inspiró el dístico de un poeta helenístico[77] (citado por Plutarco[78]), en el que el propio Frínico elogia sus logros.

En la septuagésima olimpiada (hacia el 499-496 a. C.) se decidió trasladar las representaciones al recinto de Dioniso, a la ladera sur de la Acrópolis[79]. Como hombre de teatro, Frínico debió introducir novedades en el campo de la escenografía y el vestuario, al igual que sus predecesores. De hecho, en el fragmento 8 de *Las fenicias*, el eunuco que pronuncia el prólogo aparece colocando las sillas de los consejeros reales dentro de un Βουλευτήριον[80]: se trata de la única escena visual que conservamos de la tragedia preesquílea[81]. Según Anti[82], los títulos conservados "implican tal variedad de ambientes que parece bastante difícil excluir el uso de un fondo escénico pintado".

Un fragmento de Servio[83] refiere que Eurípides seguía a Frínico al hacer salir a escena a Tánato con una espada; y la *Suda*[84] le atribuye la introducción de la máscara femenina: tres de sus dramas tienen un coro de mujeres, *Las Danaides, Mujeres de Pleurón, Las fenicias* y uno de ellos, *Alcestis*, lo titula una heroína. Tal vez Frínico realizara esta aportación bajo la influencia de las *Eeas* de Hesíodo. Según Macurdy[85], el gran descubrimiento de Frínico para el desarrollo de la tragedia descansa precisamente en el valor emocional de un coro de mujeres bajo el impacto del temor[86].

La *Suda*[87] le imputa además, sorprendentemente, la invención del tetrámetro[88] trocaico, ya utilizado en tiempos de Arquíloco[89]. Cataudella[90], contrastando esta noticia con las palabras de Aristóteles[91] sobre el metro originario de la tragedia, nos aclara que debemos entender que Frínico introdujo en la Tragedia ῥήσεις en tetrámetros trocaicos[92]. Sólo conserva-

---

[77] Cf. WILAMOWITZ, 1921, 465, nota 1.
[78] Cf. T 13.
[79] Cf. HAMMOND & MOON, 1972, 404. Para esta cuestión: vid. Capítulo cuarto: T 1.
[80] Cf. HAMMOND & MOON, 1972, 427, n. 74.
[81] HERINGTON, 1985, 145, dice que Esquilo no cometió el error de comenzar una tragedia así.
[82] Anti, 1947, 292.
[83] Cf. *F* 3.
[84] Cf. T 1.
[85] Macurdy, 1943-4, 239.
[86] Cf. ROSSI, 1994, 365.
[87] Cf. T 1.
[88] V. Cantarella, 1936, 78, propone la corrección τοῦ τριμέτρου.
[89] ARCHIL., *LG F* 159, 160, 163, etc. LESKY, 1983, 35, dice que se le habrá atribuido la invención del tetrámetro porque los ejemplos más antiguos conocidos llevaban su nombre (cf. Kannicht, 1973, 117).
[90] CATAUDELLA, 1954, 105.
[91] ARIST., *Po.* 1449 A 21 (cf. *Rh.* 1404 A 30). Cf. WEST, 1982, 78.
[92] Para Drew, 1968, 391, se asocia a Frínico, porque hizo un uso extensivo de este metro.

mos un par de versos de Frínico con este metro[93], pertenecientes a una escena de *Las fenicias* caracterizada por "un *tempo* dramático elevado"[94], que pudo influir en *Los persas* de Esquilo[95].

Para acabar, debemos añadir que entre Frínico y Esquilo, dos poderosas personalidades, debió de florecer una recíproca atracción artística[96]. Hemos visto que son citados a la par en aspectos inherentes al desarrollo de la tragedia. Frínico, de más edad, prestaba al joven artista y a sus coetáneos danzas, melodías, planteamientos escénicos nuevos; el genial Esquilo, a su vez, añadía, entre sus numerosas aportaciones, un nuevo actor a los episodios, un paso gigantesco que iba a dar mayor agilidad a la acción dramática.

TESTIMONIA

1

Suda, φ 762 Φρύνιχος, Πολυφράδμονος ἢ Μινύρου, οἱ δὲ Χοροκλέους· Ἀθηναῖος, τραγικός, μαθητὴς Θέσπιδος[97] τοῦ πρώτου τὴν τραγικὴν εἰσενέγκαντος. ἑνίκα τοίνυν ἐπὶ τῆς ξζ΄ ὀλυμπιάδος. οὗτος δὲ πρῶτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ, καὶ εὑρετὴς τοῦ τετραμέτρου ἐγένετο. καὶ παῖδα ἔσχε τραγικὸν Πολυφράσμονα. τραγῳδίαι δὲ αὐτοῦ εἰσιν ἐννέα αὗται· Πλευρωνίαι[98], Αἰγύπτιοι, Ἀκταίων, Ἄλκηστις, Ἀνταῖος ἢ Λίβυες, Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι, Δαναΐδες.

Frínico, hijo de Polifradmón o Míniro; según otros, de Corocles: ateniense, trágico, discípulo de Tespis, el primero que presentó una obra trágica. Venció por primera vez en la sexagésimo séptima olimpiada (511-508). Fue el primero que introdujo en la escena un personaje femenino, y fue el inventor del tetrámetro[99]. También el hijo que tuvo, Polifrasmón[100], fue poeta trágico. Estas nueve son tragedias suyas: *Mujeres de Pleurón, Los Egipcios, Acteón, Alcestis, Anteo o Libios, Los justos o Los persas o Los compañeros de Consejo* y *Las Danaides*.

Cf. *Vita Aeschyli*, 16: λογιζέσθω δὲ ὅτι πολλῷ χαλεπώτερον ἦν ἐπὶ Θέσπιδι[101] Φρυνίχῳ τε καὶ Χοιρίλῳ[102] εἰς τοσόνδε μεγέθους τὴν τραγῳδίαν προαγαγεῖν ἢ ἐπὶ Αἰσχύλῳ εἰσιόντα εἰς τὴν Σοφοκλέους ἐλθεῖν τελειότητα.

---

[93] V. *F* 10 a.
[94] Kannicht, l. c. supra; cf. WEST, l. c.
[95] A., *Pers.* 155-175; 215-248; 697-9, etc.
[96] Salanitro, 1965, 217, habla incluso de la existencia de una polémica (cf. T 10 c).
[97] THESPIS, *TrGF* 1, 1 T 19.
[98] Corrección de Blomfield de la lectura Πλευρωνία
[99] (Sc. trocaico). Tetrámetros anapésticos (cf. T 12). Empleó también tetrámetros jónicos: v. *F* 14.
[100] Cf. POLYPHRAS., *TrGF* 1, 7 T 4.
[101] THESPIS, *TrGF* 1, 1 T 19.
[102] CHOERIL. TRAG., *TrGF* 1, 2 T 10.

Se debe reflexionar que, después de Tespis, Frínico y Quérilo, era mucho más difícil elevar la tragedia a una altura tan grande que llegar a la perfección de Sófocles después de Esquilo.

Comentario:

Uno de los dos problemas fundamentales que plantea este catálogo de obras es el orden alfabético. Como parece abrirse por la alfa, Marx[103] sugirió la convincente corrección <Ἀλθαία ἢ> Πλευρώνιαι[104], para solucionar el principal escollo del catálogo, a saber, que la primera tragedia mencionada sea Πλευρώνιαι. De modo igual, Mazzarino[105] aclara otra incongruencia: Δίκαιοι equivale en persa a Ἀρταῖοι[106], lo que explicaría que fuera incluida después de Ἀνταῖος y antes de Δαναΐδες. Con ambas correcciones el orden alfabético quedaría subsanado.

El otro problema concierne al número de tragedias: se habla de nueve tragedias y tan sólo se citan siete. Schmid[107] plantea borrar los dos "ἢ" que unen los tres títulos del final, pero esta solución alteraría el orden alfabético del catálogo[108]. Howald[109] propuso restaurar el penúltimo título del siguiente modo: Δίκτυς ἢ Περσεὺς ἢ Σύνθωκοι, viendo en estos últimos a los compañeros petrificados del rey Polidectes. Blumenthal[110], sin embargo, sugirió leer Δανάη ἢ Περσεὺς ἢ Σύνθωκοι. Ceccarelli[111] propone añadir a este catálogo las dos tragedias, a saber, *Andrómeda* y *Erígone*, del otro Frínico, hijo de Melantas, (mencionado en *Suda*[112]), a quien esta investigadora identifica[113] con nuestro Frínico. De esta manera, tendríamos las nueve tragedias que menciona aquí la *Suda*, sin necesidad de hacer correcciones en el texto[114]. Finalmente, podríamos indicar otra solución más convincente: si a las siete tragedias mencionadas por la *Suda,* añadimos el *La caída de Mileto*[115] y *Tántalo*[116] e identificamos *Las fenicias* con *Los persas*, resultan las nueve tragedias. Los dobles o

---

[103] Marx, 1928, 340.
[104] Blumenthal, 1941, 915, sugirió: <Ἀγκαῖος> ἢ Πλευρώνιαι. Cf. infra, s. v. *Mujeres de Pleurón.*
[105] Mazzarino, 1957, 200.
[106] Para esta cuestión: vid. *F* 4a.
[107] SCHMID, 1.2, 171, 9.
[108] Cf. CANTARELLA, 1941, 230, que traspasó el segundo ἢ, resultando Σύνθωκοι ἢ Δαναΐδες.
[109] HOWALD, 1930, 45.
[110] Blumenthal, 1941, 913, col. 48.
[111] Ceccarelli, 1997, 81.
[112] *Suda,* φ 765.
[113] Para esta cuestión: cf. nota 1y el Comentario al T 16.
[114] Según Roisman, 1988, 20-1 (y nota 23), no es convincente explicarlo como un error paleográfico.
[115] Vid. T 2.
[116] Vid. *F* 7.

triples títulos de alguno de los dramas habrían confundido al compilador de la *Suda* o a su fuente.

2

HERODOTUS 6, 21, 2 Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἁλώσι τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῇ καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου Ἅλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήια κακὰ χιλίῃσι δραχμῇσι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι[117].

Los atenienses, en efecto, pusieron de relieve de muy diversas maneras el gran pesar que sentían por la caída de Mileto (494 a. C.); y, concretamente, cabe señalar que con motivo de la puesta en escena de *La caída de Mileto*, drama que compuso Frínico, el teatro se deshizo en llanto, y al poeta le impusieron una multa de mil dracmas por haber recordado sus propias desgracias; además, se prohibió terminantemente que en lo sucesivo nadie hiciera uso se esa obra.

Comentario:

Según Cantarella[118], de las palabras de Heródoto (ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι) podría deducirse lo siguiente: 1°) que en esa época ya se hacían reposiciones[119]; y 2°) que las reposiciones podían ser hechas en vida del autor por otros poetas. Lo más probable es que la prohibición abarcara cualquier utilización de la obra, como indica el sentido genérico de χρᾶσθαι.

Con la expresión Frínico οἰκήια κακὰ, Heródoto tal vez aluda a la escasa ayuda que los atenienses enviaron, cuando se produjo la revuelta jonia[120]. Freymuth, en cambio, creía[121] que οἰκήια κακὰ (palabras que Roisman[122] considera clave para desentrañar esta noticia) provendría de la teoría artística de Gorgias sobre la catarsis por medio de los ἀλλότρια πάθη: Heródoto la habría utilizado para dar una explicación *a posteriori* del castigo de

[117] Cf. CALLISTH. OLYNTH., *FGH* 124 *F* 30; AEL., *V. H.* 13, 17 (= T 14); sch. in AR., *V.* 1490 (= T 10f); AMM. MARC. 28, 1, 4 (*Römische Geschichte*. Ed. W. Seyfarth. Lateinisch und Deutsch mit einem Kommentar. Leipzig, 1978, 2 vols.); PLU. 2, 814 B; *Suda*, φ 765 (vid. Comentario al T 16); LIB., *Decl.* 13, 54; ID., 14, 22; 19, 26; 23, 49; PROCOP., *Are.* (ap. *Anecdota Graeca*, 1, 125, 26 Bekker); TZ.., *ad Hes. Op.* 412 (T. Gaisford, *Poetae minores graeci*, vol. 2, Leipzig 1823[2] y vol. 3, Oxford 1820); ID., *H.* 7, 989 y ss. (M. Leone, Nápoles, 1968); ID., *Ep.*, p. 25 (M. Leone, Leipzig, 1972).

[118] CANTARELLA, 1970, 213, n. 13. Cf. Rohde, 1883 (= 1901, 425 y ss.).

[119] Según HAIGH, 1907, 71 y ss., la prohibición se refería a las Dionisias rurales.

[120] Cf. CANFORA, 1988, 128.

[121] Freymuth, 1955, 63.

[122] Roisman, 1988, 17-18.

Frínico. Para Badian[123], la expresión sólo puede referirse a la propia destrucción de Atenas por las fuerzas de Jerjes. Esta hipótesis explicaría el uso del verbo ἀναμιμνήσκειν, pues los atenienses, al ver la obra (que tendría que ser datada hacia el 478-7 a. C.), habrían asociado la destrucción de Mileto con la de su propia ciudad. La ausencia de citas de la tragedia quedaría explicada por el decreto que prohibió la difusión de la obra. Con relación a la cuantía de la multa, Wilamowitz[124] decía que mil dracmas era la multa prevista en un artículo de la ley relativa al delito de ἀσέβεια contra el dios o el demo.

3[125]

4

PLUTARCHUS, *Themistocles* 5, 5 (Θεμιστοκλῆς) ἐνίκησε δὲ καὶ χορηγῶν τραγῳδοῖς μεγάλην ἤδη τότε σπουδὴν καὶ φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ἔχοντος, καὶ πίνακα τῆς νίκης ἀνέθηκε τοιαύτην ἐπιγραφὴν ἔχοντα·

Θεμιστοκλῆς Φρεάρριος ἐχορήγει,
Φρύνιχος ἐδίδασκεν,
Ἀδείμαντος ἦρχεν

(Temístocles) venció también como corego en un certamen trágico, cuando ya la competición suscitaba interés y rivalidades, y ofrendó una tablilla de victoria con la siguiente inscripción:

"Temístocles de Frearras corría con el coro;
Frínico lo instruyó;
Adimanto era arconte (477-476 a. C.)".

5

Argumentum Aeschyli *Persarum* (a. 472) Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι[126].

Glauco en la obra dedicada a los argumentos de Esquilo afirma que *Los persas* es una imitación de *Las fenicias* de Frínico.

6

ANONYMUS, *De comoedia* 9, p. 8, 36 (Kaibel) Φρύνιχος Φράδμονος ἔθανεν ἐν

[123] Badian, 1996,
[124] WILAMOWITZ, 1907, 91, nota 57.
[125] Cf. Capítulo segundo: T 3.
[126] Sigue en *F* 8.

Σικελίᾳ.

Frínico, hijo de Fradmón, murió en Sicilia[127].

7

PLUTARCHUS, *Quaestiones convivales* 615 A Ὥσπερ οὖν, Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων ἐλέχθη τὸ τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον.

Así, de igual forma que Frínico y Esquilo, cuando condujeron por primera vez la tragedia al terreno de los mitos y de los sufrimientos, se les censuró con lo de: "¿Qué tiene que ver esto con Dioniso?"[128].

8

[PLUTARCHUS], *De musica* 1137 E εἰ οὖν τις Αἰσχύλον ἢ Φρύνιχον φαίη δι' ἄγνοιαν ἀπεσχῆσθαι τοῦ χρώματος, ἆρά γ' οὐκ ἂν ἄτοπος εἴη; (...) οὐ δι' ἄγνοιαν οὖν δηλονότι, ἀλλὰ διὰ τὴν προαίρεν.

Querer afirmar, por tanto, que Esquilo o Frínico se han alejado de la modulación musical por ignorancia, ¿acaso no sería absurdo? (...) Efectivamente, está claro que no por desconocimiento, sino por libre elección.

9

[ARISTOTELES], *Problemata physica* 920 A 11 διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγῳδίαις τῶν μέτρων;[129]

¿Por qué Frínico y los tragediógrafos de su época eran principalmente músicos? ¿Acaso porque en esa época había muchos más cantos que versos recitados en las tragedias?

10

a) ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusae* 159-167

Αγ. ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν
ἄγρειον ὄντα καὶ δασύν· σκέψαι δ' ὅτι
Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τήιος

---

[127] Según Kaibel habría una laguna (<...Πολυ>φράδμονος), sin embargo, cf. SCHWYZER, 1939, 1, 636. Aunque se habla del poeta cómico, podemos intuir por el nombre abreviado de Fradmón que el autor ha tomado por error un dato del poeta trágico.

[128] Vid. THESPIS, *TrGF* 1, 1 T 18. Esta frase proverbial se utilizaba para referirse a algo que se apartaba del hilo del relato (HLD., *Aethiop.* 2, 24, 4): cf. WINKLER & ZEITLIN, 1990.

[129] Cf. ARIST., *Po.* 4, 1449 a 17.

κἀλκαῖος, οἳ περὶ ἁρμονίαν ἐχύμισαν,
ἐμιτροφόρουν τε καὶ διεκλῶντ' Ἰωνικῶς,
καὶ Φρύνιχος -τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας-
αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπίσχετο
διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα.
ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.

Ag[130]: Además no es propio de las Musas ver un poeta rudo y velludo: Mira el famoso Íbico y Anacreonte de Teos y Alceo, los que sazonaron la armonía, llevaban diadema y eran afeminados a la manera jonia. Y Frínico -de éste seguro que has oído hablar- era hermoso y se cubría con hermosos vestidos. Por esta razón, seguramente, eran hermosas sus tragedias. Uno debe escribir conforme a su propia naturaleza.

Cf. scholium *R* Φρύνιχος ὁ τραγικός, ἐπεὶ Ἀθηναῖος ἦν.

El trágico Frínico, que era ateniense.

b) - *Ranae* 907-910

Eu. καὶ μὴν ἐμαυτὸν μέν γε τήν ποίησιν οἷός εἰμι,
ἐν τοῖσιν ὑστάτοις φράσω, τοῦτον δὲ πρῶτ' ἐλέγξω,
ὡς ἦν ἀλαζὼν καὶ φέναξ οἵοις τε τοὺς θεατάς
ἐξηπάτα μώρους λαβὼν παρὰ Φρυνίχῳ τραφέντας.

Euríp.: Pues bien, de mi persona y de qué clase de poeta soy hablaré en último término; pero primero probaré que éste[131] era un charlatán y un mentiroso, y descubriré los medios con los que engañaba a sus espectadores, tomándolos por unos necios, educados en la escuela de Frínico[132].

Cf. sch. in cod. *R V F M Ald.* (⌊ ⌋ om. *R*) ⌊ἅπατεὼν γάρ, ὡς ἀφελέστερος ὁ Φρύνιχος. νῦν δὲ⌋ Φρύνιχον λέγει τὸν τραγῳδοποιητήν. τοῦτον δὲ ἐπαινοῦσιν εἰς τὴν μελοποιίαν. νῦν δὲ ὡς ἀφελοῦς ὄντος αὐτοῦ μνημονεύει ὁ Ἀριστοφάνης. ἦν δὲ πρὸ Αἰσχύλου.

⌊tramposo, al igual que Frínico, muy simple. Ahora, ⌋ habla de Frínico, el tragediógrafo. A éste lo ensalzan por su música. Y ahora Aristófanes lo recuerda por su simpleza. Vivió antes de Esquilo.

c) - *Ranae* 1296-1303

ΔΙ. Τί τὸ φλαττοθρατ τοῦτ' ἐστὶν Ἐκ Μαραθῶνος ἢ

---

[130] V. AGATHO, *TrGF* 1, 39 T 23.

[131] S. c. Esquilo.

[132] No se debe dar ninguna credibilidad a las palabras que Aristófanes pone aquí en boca de Eurípides: cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 63, nota 1.

πόθεν συνέλεξας ἰμονιοστρόφου μέλη
AI. Αλλ' οὖν ἐγὼ μὲν εἰς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ
ἤνεγκον αὖθ', ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ
λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθείην δρέπων·
οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνῳδιῶν,
σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων,
θρήνων, χορειῶν. Τάχα δέ δηλωθήσεται.

Dion.: ¿Qué es eso de *flattofrat*? ¿Dé dónde recogiste esas canciones, de Maratón o de los que tiran de la cuerda del pozo?

Esq.: Nada de eso. Yo las trasladé de lo bello a lo bello, para no ser visto *segando el mismo jardín sagrado de la Musas que Frínico*. Pero ése las saca de todas partes, de canciones de putas, canciones de mesa de Meleto, sones de aulós carios, trenos, cantos corales. Quedará claro al instante.

Cf. scholium in cod. *R V* 1298 ἀποδέχονται δὲ πάντες τοῖς μέλεσι τὸν Φρύνιχον ἐπιτυγχάνοντα || (*R*) *V Θ Ald.* 1299 ἡδὺς ἐν τοῖς μέλεσιν ὁ Φρύνιχος.

Todos reconocen que Frínico tenía éxito con sus cantos || dulce en sus cantos fue Frínico.

d) - *Vespae* 217-222

Bδ. νὴ τὸν Δί, ὀψὲ γοῦν ἄνεστήκασι νὼν.
ὡς ἀπὸ μέσων νυκτῶν γε παρακαλοῦσ' ἀεί,
λύχνους ἔχοντες καὶ μινυρίζοντες[133] μέλη
ἀρχαῖα μελισιδωνοφρυνιχήρατα,
οἷς ἐκκαλοῦνται τοῦτον. Σω. οὐκοῦν, ἢν δέῃ,
ἤδη ποτ' αὐτοὺς τοῖς λίθοις βαλλήσομεν.

Bd.: Pues entonces, por Zeus, hoy se han levantado tarde. Sabe que siempre se pasan por aquí a partir de medianoche, con antorchas y canturreando antiguas canciones deliciosas-de miel-sobre Sidón-de Frínico, con las que reclaman a ése.

Sosias: En tal caso, si es necesario, les tiraremos piedras.

Cf. scholium *V* (Dübner) 220 μελισιδωνοφρυνιχήρατα· Παρὰ τὸ μέλι, ὅπερ ἐστὶ ἡδύ, καὶ τὴν Σιδῶνα καὶ τὸν Φρύνιχον καὶ τὰ ἐρατὰ ἔμιξεν, οἷον ἀρχαῖα μέλη Φρυνίχου ἐρατὰ καὶ ἡδέα, καθάπερ μέλι περιέχοντα τὸ τῆς Σιδῶνος ὄνομα. Φρύνιχος δὲ ἐγένετο τραγῳδίας ποιητής, ὃς ἔγραψε δρᾶμα Φοινίσσας, ἐν ᾧ μέμνηται Σιδωνίων. τὰ δὲ μέλη (potius τὸ δὲ μέλι, Dindorf) εἶπε διὰ τὴν γλυκύτητα τοῦ ποιητοῦ. ἄλλως· ὅτι δι' ὀνόματος ἦν καθόλου μὲν ὁ Φρύνιχος ἐπὶ μελοποιίᾳ, μάλιστα δὲ τὸ ἐκ

[133] Para Degani, 1982, 265 el que Aristófanes presente a Filocleón marchando hacia la *Heliea*, a la cabeza de sus hombres y entonando cantos de Frínico -que el reaccionario Bdelicleón tacha de blandos-, supone una confirmación de los sentimientos democráticos de Frínico. El verbo μινυρίζω, traducido aquí por "canturrear", también significa "quejarse", "gimotear": los cantos trenéticos debían de ser muy abundantes en la tragedia *Las fenicias*, lo que pudo originar el patronímico Miniro (cf. Ceccarelli, 1997, 78 y nota 4).

τῶν Φοινισσῶν αὐτοῦ τὸ "καὶ Σιδῶνος προλιπόντα ναόν"[134] ἢ "Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα"[135]. Πεποίηται δὲ ἡ λέξις παρὰ τὸ ἀρχαῖον καὶ τὸ μέλος καὶ τὸ Σιδῶν καὶ τὸ Φρύνιχος καὶ τὸ ερατόν. Ἀρίσταρχος δέ φησι γεγενῆσθαι ἀπὸ τοῦ μέλι καὶ τοῦ Σιδῶνος καὶ τοῦ Φρυνίχου καὶ τοῦ ἐρατόν.

Dulces de miel-sobre Sidón-de Frínico: Derivado de μέλι, que es dulce, y mezcló Σιδῶνα, Φρύνιχον y ἐρατὰ, algo así como "antiguas canciones de Frínico deliciosas y dulces", conteniendo, al igual que μέλι, el nombre de Sidón. Frínico fue un poeta trágico, que escribió el drama *Las fenicias*, en donde menciona a los sidonios. (Aristófanes) aludió a sus canciones (pot. a la miel) por la dulzura del poeta. Otra versión: Frínico era célebre en general por su melopeya, pero, sobre todo, el pasaje de sus *Fenicias* "Y tras abandonar el templo de Sidón" o "tras dejar la ciudad sidonia". La expresión está compuesta de ἀρχαῖον, μέλος, Σιδῶν, Φρύνιχος y ἐρατόν. Aristarco dice que proviene de μέλι, Σιδῶνος, Φρυνίχου y ἐρατὸν.

e) - *Vespae* 266-269

Χο. οὔ μὴν πρὸ τοῦ γ' ἐφολκὸς ἦν, ἀλλὰ πρῶτος ἡμῶν
ἡγεῖτ' ἂν ᾀδων Φρυνίχου. καὶ γάρ ἐστιν ἀνὴρ
φιλῳδός.

Coro: Antes no era remolón, sino que iba el primero delante de nosotros, cantando algo de Frínico; pues el hombre es amigo de cantar.

Cf. scholium V τοῦ μελοποιοῦ τὰ μέλη ᾖδεν. ἦν δὲ καὶ τραγικός.

Entonaba los cantos del compositor. Era también poeta trágico.

f) - *Vespae* 1490 y ss.[136]

Φι. πτήσσει Φρύνιχος ὥς τις ἀλέκτωρ
Ξα. τάχα βαλλήσει[137].
Φι. σκέλος οὐράνιόν <γ'>[138] ἐκλακτίζων.
Ξα. Πρωκτὸς χάσκει.

Filocl.: Se acurruca Frínico como un gallo...

Jant.: Te van a tirar piedras.

Filocl.: ... y estira sus piernas hasta el cielo.

---

[134] Cf. *F* 10.
[135] Cf. *F* 9.
[136] Cf. Capítulo primero, T 5.
[137] Un futuro pasivo, según ROOS, 1951, 79-82. Borthwick, 1968, 45-6, cree que el raro futuro βαλλήσει (o -εις), que sólo aparece en Ar., *V.* 222 (v. T 10 d) debe ser interpretado en modo activo "Va (vas) a arrojar piedras", acción que aludiría a su locura.
[138] Add. *B Ald.*

Jant.: ¡Qué se te abre el culo!

Cf. scholium *R V* 1490 πτήσσει Φρύνιχος· παροιμία ἐπὶ τῶν κακόν τι πασχόντων, ἀπὸ Φρυνίχου τοῦ τραγικοῦ. ὑποκρινόμενον γὰρ αὐτὸν τὴν Μιλήτου Ἅλωσιν οἱ Ἀθηναῖοι δακρύσαντες ἐξέβαλον δεδοικότα καὶ ὑποπτήσσοντα[139].

Frínico se acurruca: Proverbio sobre los que sufren algún mal, por el trágico Frínico. Con su interpretación de *La caída de Mileto* los atenienses lloraron y lo rechazaron, atemorizado y acurrucado.

Comentario:

Nauck[140] consideraba que Aristófanes parodiaba un pasaje de una obra de Frínico en los versos 1490 y 1492. Snell, sin embargo, cree que Aristófanes aludía a la danza del actor cómico, hijo de Corocles[141], por lo que suprime el *F* 18 de su edición. Según Adrados[142], Aristófanes se refiere al poeta trágico, parodiando a la vez la danza del actor trágico contemporáneo. Roisman[143] piensa que este testimonio puede indicar que Frínico contribuyó a la agitación del público por medio de una enérgica actuación artística.

g) Scholium *R V* ad Aristophanis *Aves* 750 (⌊ ⌋ om. *R*) Φρύνιχος ἀμβροσίων· Φρύνιχος τραγῳδίας ποιητής, ὅς ἐπὶ μελοποιίαις ἐθαυμάζετο. τέσσαρες δὲ ἐγένοντο Φρύνιχοι. ὁ μὲν εἷς οὗ νῦν μνημονεύει, Πολυφράδμονος παῖς, ποιητὴς ἡδὺς ἐν τοῖς μέλεσιν. ὁ ἕτερος, Χοροκλέους παῖς, ὑποκριτής. τρίτος Φρύνιχος ὁ κωμικός, οὗ μέμνηται Ἕρμιππος ἐν Φορμοφόροις ὡς ἀλλότρια ὑποβαλλομένου ποιήματα. τέταρτος δέ ἐστιν Ἀθηναῖος τὸ γένος ὁ στρατηγήσας τὰ περὶ Σάμον καὶ Ἀστυόχῳ προθέμενος, ἐπιχειρήσας δὲ τῇ τοῦ δήμου καταλύσει. ⌊περὶ ὧν ἐν τοῖς Βατράχοις ἱκανῶς εἰρήκαμεν⌋.

Frínico de inmortales (himnos): El poeta trágico Frínico, a quien se admiraba por sus melodías. Hubo cuatro Frínicos[144]: uno -al que ahora evoca- hijo de Polifradmón, poeta dulce en sus melopeyas; otro, un actor[145] hijo de Corocles; un tercer Frínico, el poeta cómico[146], del que se acuerda

---

[139] Cf. T 14.

[140] Vid. *TGF*, p. 724 *F* 18. Cf. infra *F* 17. Sobre ἐκλατίζειν: ROOS, 1951, 82-86.

[141] Cf. T 10 g. Molitor, 1984, 252-254, cree que este Frínico (a quien aludirían también los sch. ad. AR., *Nu.* 1091 y ad. AR., *V.* 1302 b: vid. Comentario al T 10 g) era un actor y bailarín activo hacia el 422 a. C., aludido por AND., *Myst.* 47 (Φρύνιχος ὁ ὀρχησάμενος) y representado por el pintor Cleofonte en un vaso ático hacia el 425 a. C. (cf. BEAZLEY, 1968, 2, 1145, 35; TRENDALL & WEBSTER, 1971, 1, nº 17, donde se identifica a este Frínico con el poeta cómico).

[142] ADRADOS, *Aristófanes: Las avispas, La paz ...*, Madrid, 1975², p. 112.

[143] Roisman, 1988, 20, nota 21.

[144] Sobre los cuatro Frínicos: cf. ROOS, 1951, 122 y ss.; 76-88.

[145] Cf. Blumenthal, 1941, 918, col. 6 .

[146] Cf. Körte, 1941, 918, col. 57.

Hermipo[147] en los *Mozos de cuerda*, porque creía que hacía pasar por suyas las obras ajenas; y un cuarto, de linaje ateniense (estratega[148] cuando la defección de Samos y aliado de Astíoco), que trató de destruir al pueblo. [sobre ellos hemos hablado bastante en las *Ranas*[149]].

(Cf. AR., *V.* 748-50: ἔνθεν ὡσπερεὶ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπὸν ἀεὶ
φέρων γλυκεῖαν ὠδάν[150].

Coro: De allí, cual abeja, Frínico de sus inmortales melodías siempre libaba el fruto con una dulce oda).

Comentario:

Como indica Ceccarelli[151], la información del escolio sobre un actor Frínico hijo de Corocles contrasta con la noticia de la *Suda,* φ 762, que hace de Corocles el padre de nuestro tragediógrafo. La existencia de ese actor podría apoyarse[152] en un escolio[153] a un pasaje de las *Las nubes*[154] (donde se parodia a los poetas trágicos). En dicho escolio se menciona a un coreuta trágico, que alcanzó mala reputación por el carácter afeminado de sus danzas. Blumenthal[155] ya señaló su desconfianza hacia esta noticia, porque nuestro trágico era célebre precisamente por sus variadas figuras de danza, y avanza la hipótesis de que ese Corocles era quizás hijo de Frínico, y que éste le puso un nombre parlante.

En otro escolio[156] a un pasaje de *Las avispas* de Aristófanes, en donde se menciona a un cierto Frínico, se dice que, según Símaco, lo más razonable es pensar en el actor[157]. Sin embargo, Macdowell[158] (que atribuye a nuestro Frínico este testimonio, y las noticias de los escolios a *Las nubes* y a *Las avispas)* considera sospechoso que el padre de ese actor Frínico se llamara precisamente *Corocles* ("famoso por sus coros"). Otra posibilidad sería que Aristófanes hubiera hecho una doble parodia. Desde luego, el asunto no tiene una solución fácil.

---

147 HERMIPP., *PCG* 5 *F* 64.
148 Cf. KIRCHNER, 1901-3, 15011; Lenschau, 1941, 907, col. 32.
149 Información que hemos perdido: vid. T 10 c.
150 Cf. *F* 19.
151 Ceccarelli, 1997, 90.
152 Y así lo hace Borthwick, 1968, 44 y ss., que también lo identifica con el Frínico del T 16.
153 Cf. sch. ad. AR., *Nu.* 1091.
154 AR., *Nu.* 1091 y ss.
155 Blumenthal, 1941, 918.
156 Sch. ad. AR., *V.* 1302 b.
157 Éste tal vez pertenecía a la familia de un danzante aludido por AND., *Myst.* 47. Cf. KIRCHNER, 1901-3, 15007. Molitor, 1984, 252 y ss., lo identifica con el Frínico aludido en el T 10f (vid. supra).
158 MACDOWELL, *Aristophanes' Wasps*, 324.

10aa?

STRATTIS (?), *CGFP F* 220, 157 (Austin) ?Φρύ]νιχον, ... 160: Θ]υέστι Frí]nico, ... en *T]iestes*.

Comentario:

Este testimonio, que proviene de un papiro del s. II d. C. bastante deteriorado, resulta bastante improbable, pues tanto la reconstrucción del nombre de Frínico, como la del título *Tiestes*, son suplementos propuestos por Lobel[159]. Y aunque la referencia a Frínico fuera cierta, no sabemos si con el dativo Θ]υέστι se aludía a una de sus piezas dramáticas.

El arte antiguo no refleja el oscuro y bárbaro comportamiento de Atreo y Tiestes[160]. Tampoco la literatura preclásica. Pero el panorama desde mediados del s. V a. C. es totalmente diferente: Aparte de una mención de Helanico[161] a la participación de Hipodamía en la muerte de Crisipo, contamos con abundantes alusiones en el *Agamenón* de Esquilo acerca de la disputa por el poder entre los dos hermanos[162], el criminal banquete y el destierro de Tiestes, lo que prueba que esta terrible historia de odios y venganzas era ya bastante conocida hacia el 458 a. C., año en que Esquilo consigue el primer premio con su *Orestía*.

Si la reconstrucción de Lobel fuera correcta[163], podríamos especular con la posibilidad de que ese supuesto *Tiestes* de Frínico hubiese tratado ya alguno de esos episodios que ya conoce Esquilo. En otro lugar de este fragmento papiráceo puede leerse]ρπασα (156), que podría aludir al robo del carnero de Atreo. Y, puesto que la disputa por el poder está implícita en las fuentes que hablan del cordero, podríamos atribuir ya a Frínico la introducción del asunto del desgraciado banquete en el ámbito de la Tragedia. En ese hipotético caso, el poeta habría acusado a la familia de los Tantálidas de reincidir[164] en un mismo crimen: el asesinato y despedazamiento de sus inocentes descendientes, así como una morbosa tendencia a fomentar la antropofagia. La obra terminaría con el anuncio del destierro de Tiestes. El hecho de que Esquilo no aluda al cambio del rumbo del sol podría indicar que fue un motivo introducido después.

La Tragedia una vez más podría haber servido para introducir una versión nueva dentro

---

159 Cf. *P. Oxy.* 35, 2743 *F* 14 Lobel.
160 Cf. APOLLOD., *Epit.* 2, 10 y ss.; PAUS. 2, 18, 1.; HYG., *Fab.* 84.
161 HELLANIC., *FGH* 4 *F* 157.
162 Cf. vv. 1090 y ss.; 1588-1602; 1219-1222.
163 Loc. cit. supra.
164 Cf. infra, s. v. *Tantalo*.

de una conocida saga. Después esta historia mítica será utilizada una y otra vez por los poetas trágicos, complicándola con innumerables variantes cada vez más escalofriantes.

11

TIMAEUS TAUROMENITANUS[165], *FGH* 566 *F* 32 ὁ Δημοκλῆς (...) ἔπειτα πρεσβεύσας ποτὲ μεθ' ἑτέρων καὶ πάντων κομιζομένων ἐπὶ τριήρους κατηγορούμενος ὑπὸ τῶν ἄλλων ὅτι στασιάζοι κατὰ τὴν ἀποδημίαν καὶ βλάπτοι {τοῦ Διονυσίου}[166] τὰς κοινὰς πράξεις καὶ σφόδρα τοῦ Διονυσίου ὀργισθέντος ἔφησεν τὴν διαφορὰν γενέσθαι αὐτῷ πρὸς τοὺς συμπρέσβεις ὅτι μετὰ τὸ δεῖπνον ἐκεῖνοι μὲν τῶν Φρυνίχου καὶ Στησιχόρου, ἔτι δὲ Πινδάρου παιᾶνα τῶν ναυτῶν τινας[167] ἀνειληφότες ᾖδον, αὐτὸς δὲ μετὰ τῶν βουλομένων τοὺς ὑπὸ τοῦ Διονυσίου πεποιημένους διεπεραίνετο[168].

Democles[169] (...) algún tiempo después fue en una embajada con otros, siendo todos ellos transportados en una trirreme. Él fue acusado por los demás de provocar una pelea durante el viaje y de perjudicar los asuntos públicos. Ante ello, Dionisio se puso muy furioso, pero Democles dijo que la disputa entre él mismo y sus colegas de embajada habían surgido, porque ellos después de la cena solían cantar, tomando a su cargo a algunos de los marineros, un peán de Frínico, Estesícoro, o incluso de Píndaro, mientras que él, en compañía de voluntarios, solía llevar a término los compuestos por Dionisio.

12

Anonymus, *De tragoedia* 8 τὸ δὲ ἀναπαιστικὸν τετράμετρον παρὰ Φρυνίχῳ μόνον τῷ παλαιῷ τετύχηκε χρήσεως[170].

El tetrámetro anapéstico sólo lo ha empleado el antiguo Frínico.

13

PLUTARCHUS, *Quaestiones convivales* 732 *F* καίτοι καὶ Φρύνιχος ὁ τραγῳδιῶν ποιητὴς περὶ αὐτοῦ φησιν ὅτι

σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ
κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὁλοή.

---

[165] Cf. ATH. 6, 250 B.

[166] {τοῦ Διονυσίου} Jacoby.

[167] Adoptamos una corrección de Meineke, pues Snell edita {παιᾶνα τῶν ναυτῶν τινες.}.

[168] Cf. 76 T 8.

[169] Parásito de Dionisio II de Siracusa, que sucedió a su padre en el trono hacia el 367 a. C., cuando tenía unos treinta años. Escribió poesía y estudios filosóficos.

[170] Ed. BROWNING, 1963, 67-81. Tal vez provenga de Miguel Pselo, escritor bizantino del s. XI. Aunque el tetrámetro anapéstico cataléctico era muy común en Epicarmo y la Antigua Comedia, en el caso de la tragedia parece que sólo fue admitido en su fase más temprana (WEST., 1982, 94).

Por cierto que también Frínico, el autor de tragedias, sobre sí mismo dice:

Figuras la danza tantas me procuró, cuantas en el Ponto
olas produce con la tempestad la noche funesta[171].

14

CLAUDIUS AELIANUS, *Varia historia* 13,17 ⌊πτήσει Φρύνιχος ὥς τις⌋[172] ἀλεκτρυῶν· ⌊παροιμία ἐπὶ τῶν κακῶς τι πασχόντων⌋. ⌊ὑποκρινομένου γὰρ⌋ Φρυνίχου τοῦ τραγικοῦ ⌊τὴν Μιλήτου Ἅλωσιν οἱ Ἀθηναῖοι δακρύσαντες ἐξέβαλον δεδοικότα καὶ ὑποπτήσσοντα[173].⌋

⌊ Se acurruca Frínico como un⌋ gallo: ⌊proverbio sobre los que sufren algún mal⌋. ⌊ Pues, al representar⌋ el trágico Frínico ⌊*La caída de Mileto*, los atenienses lloraron y lo rechazaron a él, atemorizado y acurrucado.⌋

15

PAUSANIAS, σ 36 Erbse[174] (EUST. 951,51) σχῆμα καὶ τριώβολον· Φρύνιχον γάρ φασι τὸν τραγῳδιοποιὸν οὕτω σπουδάσαι περὶ τραγικὴν ὄρχησιν ὥστε τῷ καινὸν σχῆμα εὑρόντι διδόναι τριώβολον.

Paso y *trióbolo*: Aseguran que el poeta trágico Frínico se interesó tanto por la danza trágica, que, al que había descubierto un paso de baile nuevo, le daba tres óbolos.

16

CLAUDIUS AELIANUS, *Varia historia* 3, 8 Φρύνιχον Ἀθηναῖοι στρατηγὸν εἵλοντο οὔτε κατὰ σπουδὰς οὔτε κατὰ τὴν τοῦ γένους ἀξίαν οὔτε μὴν ὅτι ἦν πλούσιος· πολλάκις γὰρ καὶ ἐκ τούτων ἐθαυμάζοντο ἐν ταῖς Ἀθήναις καὶ τῶν ἄλλων προηροῦντο. ἀλλ' ἐπεὶ τοῖς πυρριχισταῖς ἔν τινι τραγῳδίᾳ ἐπιτῆδεια μέλη καὶ πολεμικὰ ἐξεπόνησεν, οὕτως ἄρα κατεκτήσατο τὸ θέατρον καὶ ἐκράτησε τῶν παρόντων, ὥστε παραχρῆμα αὐτὸν εἵλοντο στρατηγεῖν, πιστεύσαντες ὅτι τῶν πολεμικῶν ἔργων ἡγήσεται καλῶς καὶ ἐς δέον, ὅπου μὴ ἀπᾴδοντα τοῖς ἐνόπλοις ἀνδράσιν εἰργάσατο τὰ ἐν τῷ δράματι μέλη τε καὶ ποιήματα.

A Frínico los atenienses lo eligieron estratego no por su diligencia ni por la categoría de su linaje ni por ser rico (es cierto que muchas veces se admiraban en Atenas ante hechos como éstos y los preferían al resto), sino que, tras elaborar unos adecuados cantos de guerra para los pirriquis-

---

[171] Cf. T 17. El autor de estos versos se imagina la inscripción de una estatua.
[172] (⌊ ⌋ = sch. in AR., *V.* 1490 = T 10 f).
[173] Cf. T 2.
[174] H. Erbse, *Untersuchungen zu den attizistischen Lexica*. Berlín, 1950.

tas[175] en una de sus tragedias, se adueñó realmente tanto del auditorio y dominó a los presentes, que de inmediato lo eligieron estratego, confiando en que conduciría la lucha bien y oportunamente, *puesto que había conseguido que los cantos y las partes recitadas de la obra no desentonaran de* los hombres armados.

Comentario:

Aunque Snell atribuye este testimonio al hijo de Polifrasmón, lo cierto es que Eliano no especifica de qué Frínico habla[176], ni tampoco da ninguna pista sobre la cronología de tal acontecimiento. Con todo, Marx[177] y Bauman[178] admiten su historicidad[179]. Para Ceccarelli[180], esta noticia apoya la hipótesis de que nuestro Frínico debe ser identificado con el hijo de Melantas[181], porque en una entrada de la *Suda*[182] se le atribuye a éste último la famosa anécdota de la multa por la representación de *La caída de Mileto*[183]. Por otra parte, la posibilidad de que ambos trágicos hayan sido recordados como compositores de cantos pírricos es muy pequeña.

17[184]

Cf. PLUTARCHUS, *De gloria Atheniensium* 350 A ἐπὶ τούτοις Πίνδαρος "ἔρεισμα τῆς Ἑλλάδος" προσεῖπε τὰς Ἀθήνας, οὐχ ὅτι ταῖς Φρυνίχου τραγῳδίαις καὶ Θέσπιδος[185] ὤρθου<ν> τοὺς Ἕλληνας, (...)· ἐπὶ τε Σαλαμῖνι καὶ Μυκάλῃ καὶ Πλαταιαῖς ὥσπερ ἀδαμαντίνως στηρίξαντες τὴν ἐλευθερίαν τῆς Ἑλλάδος παρέδοσαν τοῖς ἄλλοις ἀνθρώποις.

---

[175] Cf. ATH. 14, 631 A. Para estas danzas: SÉCHAN, 1930, 92 y ss.; WEEGE, 1976, 35.

[176] Podría tratarse de alguno de los estrategas recogidos por KIRCHNER, 1901-3, con los números 15009 ó 15011. Ceccarelli, 1997, 84, reconoce que, al ser una noticia muy tardía, podría estar construida sobre la base de la existencia real de un Frínico estratega, diferente del tragediógrafo, de finales del s. V a. C. Para el estratega que participó en la defección de Samos del 440 a. C.: cf. T 10 g.

[177] Marx, 1928, 339.

[178] Bauman, 1990, 16.

[179] No así Develin, 1984, 55.

[180] Ceccarelli, 1997, 79-81. Blumenthal, 1941, 917-8, ya atribuía al Frínico, hijo de Polifrasmón, la parte de la noticia de la *Suda* que alude a la composición de cantos pírricos (o un drama titulado *Pírricas*).

[181] Más sobre esta cuestión en la nota 1 y el Comentario al T 1.

[182] *Suda*, φ 765.

[183] Según Ceccarelli, 1997, 86, nota 35, el patronímico Melantas también podría derivar del hecho de que el estratega al mando de las veinte naves atenienses, enviadas a Jonia en el 498 a. C., se llamaba Melantios (cf. HDT. 5, 97), el cual podría haber tenido un papel en *La caída de Mileto*, y esto habría dado lugar al expresión οἰκήια κακά de Heródoto (cf. Comentario al T 2). Ceccarelli, sin embargo, prefiere la interpretación que deriva este nombre de la actividad del tragediógrafo (vid. nota 919).

[184] Cf. Capítulo primero: T 11.

[185] THESPIS, *TrGF* 1, 1 T 22.

Por esto Píndaro llamó a Atenas "soporte de la Hélade", no porque hiciera triunfar a los griegos con las tragedias de Frínico y Tespis, (...); en Salamina, Mícale y Platea fortalecieron de modo acerado la libertad de la Hélade y se la entregaron al resto de los hombres.

FRAGMENTA

ΑΙΓΥΠΤΙΟΙ[186]
LOS EGIPCIOS

Belo, hermano de Agénor[187] tuvo dos hijos con una hija del Nilo: Egipto y Dánao. Egipto engendró cincuenta hijos, los Egipcios, y Dánao cincuenta hijas, las Danaides[188]. Egipto y Dánao se enfrentaron por el poder[189]. En este enfrentamiento Dánao es, por lo general, víctima de su hermano[190], por lo que en compañía de sus hijas huye[191] en una nave que Atenea le había aconsejado construir[192], llegan hasta la Argólide[193] y desembarcan en Lerna[194]. El rey de Argos, Gelánor[195], cede[196] su trono a Dánao, que se convierte así en el fundador[197] de la estirpe de los dánaos.

Apolodoro[198] narra a continuación la historia de Amimone: Posidón, irritado con el dios-río Ínaco por haber fallado en favor de Hera en su disputa por la soberanía de la Argólide, provocó una atroz sequía[199]. Dánao envió a sus hijas en busca de agua[200]. Amimone[201],

---

[186] Cf. T 1.

[187] Descendientes ambos de Posidón y Libia, que era hija de Épafo, el hijo de Ío.

[188] También llamadas *Bélidas* por su abuelo Belo (cf. OV., *Met.* 4, 462; SEN., *Herc. O.* 959).

[189] Cf. sch. in *Il.* 1, 42; 4, 171; sch. in. A., *Pr.* 853 a; SERV., *Aen.* 10, 497.

[190] Cf. sch. in *Il.* 1, 42; 4, 171; sch. in A., *Pr.* 853 a. Sin embargo, el sch. in E., *Hec.* 886, da otra versión: Egipto fue perseguido por Dánao hasta el país que lleva su nombre a causa de la envidia que le tenía por su descendencia masculina y por temor a que algún día le quitaran el reino. Con el tiempo, cuando los muchachos se hicieron hombres, Egipto se presenta en Argos y Dánao, para protegerse, se apresura a desposar a sus sobrinos con sus hijas.

[191] Que se enteró de que Egipto quería matarle a él y a sus hijas (cf. HYG., *Fab.* 168, 1).

[192] Cf. APOLLOD. 2, 1, 4; o que fue construida, según HYG., *Fab.* 277, 5 y 168, 2, por la propia diosa, inventando así la primera nave de doble proa.

[193] HDT. 2, 171 creía que las Danaides llevaron a Grecia los ritos de Deméter.

[194] Cf. PAUS. 2, 38, 4.

[195] Descendiente de Foroneo, el hermano de Ío. En A., *Supp.*, se trata del rey Pelasgo.

[196] Según PAUS. 2, 16, 1, se lo arrebató. Para una explicación detallada del suceso: ID., 2, 19, 3-4.

[197] Cf. Pl., *N.* 10, 1 y ss.

[198] APOLLOD. 2, 1, 4.

[199] Cf. PAUS. 2, 15, 5.

[200] Para cumplir un sacrificio, según HYG., *Fab.* 169 A. Desde HES., *F* 128 (M.-W.) se evidencia la relación de Dánao y sus hijas con el agua; cf. PLIN., *H. N.* 7, 195. Las Danaides, en definitiva, podían asemejarse a deidades de la naturaleza, algo así como ninfas del agua, lo que explicaría su castigo (v. infra).

[201] Cf. CALL., *F* 66 (Pfeiffer), que alude al muchacha como ninfa de agua.

mientras la buscaba, disparó una flecha[202] a una cierva, pero alcanzó a un sátiro dormido[203]. Éste, al ver a la joven, quiso violarla. Entonces Posidón, cuya ayuda había solicitado Amimone[204], ahuyentó[205] al sátiro, yació con la muchacha y le reveló las fuentes de Lerna[206]. De esta unión nace Nauplio.

En la tradición más difundida[207]: los Egipcios, después de haber llegado a Argos[208], piden en matrimonio a sus primas. Dánao consulta el oráculo y recibe la respuesta de que morirá a manos de uno de sus sobrinos[209].

A partir de este momento ambas versiones coinciden en lo esencial: Dánao accede a las nupcias de sus hijas[210], pero les ordena[211] que asesinen[212] a sus maridos la misma noche de bodas.

Hipermestra fue la única que perdonó a su marido Linceo[213] por haber respetado su virginidad[214]. Dánao, por su parte, castigó a su hija encerrándola en una prisión[215], pero fue sometida a juicio y absuelta por los argivos[216].

En una de las versiones que aporta un escolio[217] al *Orestes* de Eurípides, Linceo aparece como mediador entre su padre Egipto, que se había presentado en Argos para vengar la muerte de sus hijos, y Dánao, que se había apresurado a armar a sus súbditos ante la llega-

---

[202] HYG., *Fab.* 169, no dice aquí que estuviera buscando agua.

[203] En la versión de HYG., *Fab.* 169 A, es la muchacha la que se queda dormida.

[204] HYG., *Fab.* 169.

[205] Con su tridente, que se clavó en una piedra, añade HYG., *Fab.* 169 A.

[206] HYG., *Fab.* 169 A: Posidón le concedió este favor, sacando su tridente de la piedra, de donde brotó la fuente Amimonia, llamada después Lerna. Sin embargo, HYG., *Fab.* 169, transmite otra versión: golpeó la tierra, surgiendo el río Amimonio (STR. 8, 6, 8) y la fuente Lerna. Cf. PAUS. 2, 37, 1 y 4.

[207] Cf. sch. in A., *Pr.* 853 a; sch. in *Il.* 1, 42.

[208] Para matar a Dánao por orden de su padre (cf. HYG., *Fab.* 168, 2).

[209] O de que corre peligro: cf. sch. in E., *Or*, 872.

[210] Todas fueron sorteadas, salvo la mayor, Hipermestra, y Gorgófone, por ser hijas Argifía. La lista con los nombres se halla en APOLLOD., 2, 1,4; el texto de HYG., *Fab.* 170, muy corrupto, aporta una lista diferente.

[211] APOLLOD. 2, 1, 5 (cf. HOR., *C.* 3, 11, 23) no menciona la orden, pero Dánao entrega un puñal a sus hijas (cf. HOR., *C.* 3, 11, 30 y ss.); en sch. in E., *Hec.* 886, Dánao amenaza incluso a sus hijas con la muerte.

[212] Cf. HYG., *Fab.* 168; OV., *Ep.* 14; Cf. E., *H. F.* 1016-1018.; Id., *Hec.* 886.

[213] Cf. PAUS. 2, 25, 4; 10, 10, 5.

[214] Cf. APOLLOD. 2, 1, 5; sch. in PI, *N.* 10 b. En otras fuentes, porque se enamoró de su primo: cf. sch. in A., *Pr.* 853 a; sch. in PI, *P.* 9, 195 a; OV., *Ep.* 14 habla del *timor* y la *pietas* que sentía la muchacha hacia los dioses y el matrimonio.

[215] Cf. APOLLOD., 2, 1, 5; OV., loc. cit.

[216] PAUS. 2, 19, 6; 2, 21, 1, donde cuenta que Hipermestra dedicó a Ártemis un santuario después de ganar a su padre en el juicio.

[217] Cf. schol. in E., *Or.* 872. Vid. *F* 1.

da de su hermano. Un tribunal compuesto por egipcios y argivos se encargó de dirimir su enemistad[218].

Otra tradición evidencia un final muy distinto para Dánao y sus hijas: Linceo asesina a Dánao[219] y quizá también a las Danaides[220].

Las demás Danaides enterraron las cabezas de sus maridos en Lerna[221] -los cuerpos recibieron honras fúnebres ante la ciudad- o bien, las cabezas fueron enterradas en Larisa y los cuerpos en Lerna[222]. Atenea y Hermes purificaron a las Danaides por mandato de Zeus[223]. Dánao unió en matrimonio a Hipermestra y Linceo[224] (unión de la que proviene la estirpe real de Argos) y concedió a las restantes hijas a los vencedores de una prueba atlética: una carrera[225], que, según Pausanias[226], fue ideada por Dánao, porque nadie quería casarse con ellas a causa de su crimen. De estos nuevos esponsales nacerían con el tiempo los árboles genealógicos de las familias más ilustres de Argos[227].

A partir de la época romana[228] se hizo muy famosa la versión acerca del suplicio de las Danaides, condenadas en el Tártaro a llenar de agua, sin descanso, unas tinajas agujereadas[229]. Seguramente, esta versión se originó hacia el s. IV a. C. en la Magna Grecia, puesto que ese motivo ha aparecido allí en muchos vasos y relieves[230].

Homero omite toda mención a este mito y Hesíodo, al ocuparse en sus *Eeas*[231] de los

---

[218]Cf. sch. in E., *Or.* 871.

[219]SERV., loc. cit. supra (quizá también HES., *F* 129 M.-W.; y ARCHIL., *IEG F* 305 W.). La tumba del rey Dánao todavía se podía visitar en el Ágora de Argos en la época de PAUS. 2, 20, 6., quien visitó también la tumba de Belo en Patrás (v. ID. 7, 21, 13).

[220] Cf. schol. in E., *Hec.* 886.

[221] APOLLOD. 2, 1, 5.

[222]PAUS. 2, 24, 2.

[223]Cf. APOLLOD. 2, 1, 5.

[224]B., *Epigr.* 11, 73 y ss.

[225]HYG., *Fab.* 170, dice que la competición fue instituida por Linceo a la muerte de Dánao.

[226]PAUS. 3, 12, 2.

[227]Cf. PI., *P.* 9, 111-116 menciona el segundo matrimonio de cuarenta y ocho de las Danaides (excluyendo a Hipermestra y Amimone, presumiblemente). V. también sch. in PI., *P.* 195 b; HDT. 2, 98.

[228]Cf. HOR., *C.* 3, 11, 30 y ss.; TIBUL. 1, 3, 79; OV., *Met.* 4, 462; ID., *Ep.* 14; HYG., *Fab.* 168; SERV., *Aen.* 10, 497.

[229]Castigo mencionado ya por PL., *Ax.* 371 e 6. Para las diferentes interpretaciones de este motivo: Keuls, 1974, 26-28.

[230] Cf. Keuls, *LIMC*, 1.1, s. v. "*Danaides*", p. 341. Este aspecto del mito, sin embargo, podría haber encontrado eco en la plástica griega hacia mediados del s. V a. C. (vid. *LIMC*, loc. cit., nº 39 y nº 40).

[231]Cf. HES., *F* 127-129 (M.-W.).

descendientes de Zeus e Ío, menciona que las Danaides irrigaron Argos[232]. En un fragmento del poema épico la *Danaida*[233], fechado hacia el s. VI a. C., estallaba un combate entre las Danaides y sus primos todavía en suelo egipcio. Las Danaides, por lo tanto, asumían en ese poema el papel de mujeres guerreras, de amazonas[234]. Melanípides[235] de Melos las retrataba con idéntico semblante en un ditirambo titulado *Danaides:* consagradas a la caza[236], una actividad típicamente masculina.

Entre los tragediógrafos, Frínico, además de *Los Egipcios*, compuso unas *Danaides*[237]. No creemos descabellado que ambas tragedias formasen una dilogía[238].

Esquilo escribió una trilogía formada por *Las suplicantes*, *Los Egipcios*[239], *Las Danaides*[240] y el drama satírico *Amimone*[241]. *Las suplicantes*, la única pieza completa, se estrenó entre el 467-463 a. C, algunos años después de la muerte de Frínico. Entre los aspectos formales de *Las suplicantes* de Esquilo, destacamos los siguientes: carece de prólogo; el coro está compuesto por las Danaides; los personajes que intervienen encarnan a Dánao, el rey Pelasgo, un heraldo de los Egipcios y unas servidoras de las Danaides; cerca de la escena se alzaban las estatuas de Zeus -progenitor de la estirpe y protector de los suplicantes-, de Posidón, de Hermes y de Apolo. La acción comienza con el arribo de las muchachas y su padre a una playa de Argos, donde solicitan hospitalidad al rey Pelasgo. Éste se la concede, después de consultar a su pueblo, y las defiende de sus primos, que han llegado en sus naves para raptarlas. La tragedia finaliza con un himno de gratitud de las muchachas, mientras que sus sirvientas exaltan el poder de Afrodita. Este final de *Las suplicantes* estaría en relación con la siguiente pieza, *Los Egipcios*[242], en la que Dánao consentiría la boda de sus hijas con la única intención de

---

[232]Cf. ID., *F* 128 (M.-W.).

[233]*PEG* 122 *F* 1.

[234]Cuestión que analizaremos con detalle más abajo.

[235]MELANIPP., *PMG F* 757.

[236]Cf. HYG., *Fab.* 169.

[237] V. infra.

[238] Cf. CANTARELLA, 1970, 433, n. 41; ID., 1971, 185; GANTZ, 1979, 299.

[239]V. A., *TrGF F* 5.

[240]A., *TrGF F* 43-46.

[241]V. A., *TrGF F* 13-15.

[242]Para el argumento de *Los Egipcios* de Esquilo: cf. GARVIE, 1969, 188 y ss.; Winninton-Ingran, 1983, 61 y ss.

que cada una de ellas asesinara a su marido en la noche de bodas. La matanza se produciría en la última pieza, *Las Danaides*.

El perfil amazónico de las Danaides, del que hablábamos antes, también aflora en *Las suplicantes* de Esquilo[243] en boca del rey Pelasgo, que manifiesta que las habría confundido con amazonas si hubieran llevado arcos[244]. Otros pasajes refuerzan ese aire amazónico: su rechazo al varón[245] (a lo que también alude Eurípides[246]) o al matrimonio[247] y sus invocaciones a Ártemis[248], diosa que reúne bajo su esfera de poder la vida en naturaleza[249], la caza, y el aborrecimiento de las relaciones sexuales. El carácter amazónico de las Danaides implicaría también -así lo señala Lucas[250]- la participación de la diosa Atenea, que simboliza el prototipo de persona apartada del sexo. Atenea interviene en dos momentos esenciales de la historia: la huida de Egipto y la purificación de las muchachas. Recordemos, además, el episodio relatado por Pausanias[251]: Hipermestra dedica a la diosa un santuario al salir absuelta del juicio.

No podemos saber si Ártemis o Atenea jugaban algún papel en el drama de Frínico, pero el hecho de que, en *Las suplicantes* de Esquilo, las muchachas, acosadas, invoquen la ayuda de Ártemis[252] y quizá también la de Atenea[253], podría indicar que, en la versión de Frínico, estas diosas gozaban de mayor protagonismo.

Timesiteo[254] compuso unas *Danaides*. Teodectas[255], tragediógrafo del s. IV a. C., se interesó por el mito con la composición de un *Linceo*, obra en la que se producía la muerte de Dánao.

---

[243] A., *Supp.* 287-289.

[244] Aunque en esta tragedia apreciamos unas muchachas bastante cercanas al prototipo femenino, que no recurren a sus propias fuerzas, sino a la ayuda de otros varones.

[245] Op. cit., 8-10.

[246] E., *Hec.* 886.

[247] Op. cit., 332, 394, 884-807.

[248] Op. cit, 1031 y ss.; y seguramente en 144-150.

[249] Lo que ya vimos en HES., l. c. supra.

[250] Lucas, 1991, 53.

[251] Cf. loc. cit. supra.

[252] vv. 1030 y ss.

[253] Lo niegan JOHANSEN (*A.: The Suppliants*. 2, 1980), cuyo comentario parece descartar esta posibilidad.

[254] V. infra, s. v. *Danaides*.

[255] THEODECT., *TrGF* 1, 72 *F* 3 a.

Entre los poetas cómicos, aparte de las *Danaides* de Aristófanes[256]; sabemos que Antífanes[257] (en el s. IV a. C.) y Timocles[258] (en el s. II a. C.) escribieron unos *Egipcios*. Calias[259] escribió también una obra titulada *El egipcio* en el s. V a. C.

El tema tampoco parece haber interesado a los artistas, porque no conservamos ninguna representación plástica segura[260] sobre los Egipcios ni sobre la rivalidad entre Egipto y Dánao.

La tragedia de Frínico llevaba a escena una versión un tanto peculiar. Gracias a una breve pero valiosa información de un escolio al v. 872 del *Orestes* de Eurípides, sabemos que en esa tragedia el rey Egipto acompañaba en persona a sus hijos hasta Argos. Si la versión de Hecateo, que sostenía que Egipto no había llegado a Argos, era más antigua (aparte de la más difundida), podríamos considerar la posibilidad de que Frínico hubiera innovado la versión tradicional, para ajustarse a las limitaciones de tiempo y espacio escénicos. La noticia de este escolio sobre la versión de Frínico implica, además, que la acción de su tragedia ocurría en Argos y que Egipto participaba probablemente en la acción. El título de la tragedia además permite asumir que el coro estaba formado por los jóvenes pretendientes, lo que no excluye que las Danaides intervinieran en un coro secundario.

Si asumimos que Egipto era uno de los personajes de la tragedia de Frínico, tal vez debamos prestar más atención a un escolio[261] al v. 866 de la *Hécuba* de Eurípides para poder reconstruir su argumento: Egipto fue víctima de la envidia de su hermano por su magnífica descendencia masculina; huye a Egipto y, cuando sus hijos se hacen mayores, regresa con ellos a Argos y Dánao concibe su plan homicida. La presencia de Egipto permitiría intuir una escena de *agón* entre Egipto y Dánao, previa al fingido pacto de reconciliación por parte de Dánao. El fragmento 1a, por consiguiente, podría indicar la cólera de Egipto, al enfrentarse con su hermano, o bien al ser informado de la muerte de sus hijos.

Todas las fuentes que hablan de un final funesto de este relato (incluyendo el castigo

---

[256] V. infra, s. v. "*Danaides*".

[257] ANTIPH., *PCG* 2, *F* 18.

[258] TIMOCL., *PCG* 7, *F* 1.

[259] CALL. COM., *PCG* 4, p. 41.

[260] Sin embargo, podría figurar en algunos vasos: KOSSATZ-DEISSMANN, 1978, 45 y ss.

[261] Cit. supra.

eterno en el Hades) son tardías[262] y tal vez el feliz desenlace que hallamos por primera vez en Píndaro[263], acerca d 122 *F* 1. e unas segundas nupcias, fuera introducido ya por Frínico[264]. El *F* 4 de su tragedia *Las Danaides*[265] avalaría esta hipótesis.

La tragedia de Frínico, por consiguiente, pudo conservar algunos de los aspectos más arcaicos del mito, como el del aspecto amazónico de las Danaides[266], pero introducía versiones nuevas, como la presencia en Argos del rey Egipto; y un desenlace feliz en *Las Danaides*. Las muchachas, pese a todo, se harán famosas por su famoso suplicio, que tanto deleitará a los romanos.

1[267]

Scholium in Euripidis *Orestem*, 872 Φρύνιχος δὲ ὁ τραγικός φησι σὺν Αἰγυπτίοις τὸν Αἴγυπτον ἥκειν εἰς Ἄργος.

Frínico, el poeta trágico, dice que Egipto llegó a Argos con los Egipcios.

(Cf. E., *Or.* 872-3: Ἀγγ. οὗ φασι πρῶτον Δαναὸν Αἰγύπτῳ δίκας
διδόντ' ἀθροῖσαι λαὸν ἐς κοινὰς ἕδρας.

Mens. donde cuentan que Dánao por primera vez reunió por primera vez al pueblo en asamblea pública, al dar satisfacción a Egipto)[268].

1a

HESYCHIUS, ι 17

ἰαίνεται·

χολοῦται, πικραίνεται. παρὰ τὸν ἰόν. Φρύνιχος Αἰγυπτίοις.

Se enciende:

Se encoleriza, se irrita. Derivado de ἰόν ("flecha"). Frínico en *Los Egipcios*.

---

[262] Aunque es posible que se remonte a las *Eeas* de HES., *F* 129 M.-W.; e incluso a ARCHIL., *IEG F* 305.

[263] Loc. cit. supra. Cf. también B., 11, 73 y ss. HDT. 2, 98.

[264] Lucas, 1991, 57 y 63.

[265] Vid. infra.

[266] El arte podría haber recogido esta faceta de las Danaides hacia mediados del s. V a. C. (vid. KEULS, *LIMC*, 3.1, s. v. "*Danaides*", nº 41).

[267] Este fragmento no fue incluido por NAUCK², por lo que el siguiente recibe la numeración *F* 1a.

[268] Según Willink (*Euripides: Orestes*, ... Oxford, 1986, ad. l.), el pasaje euripídeo refleja la versión de Frínico, según el cual el propio Egipto llegó a Argos. GARVIE, 1969, 208 y ss., cree que Eurípides, se inspiró en las *Danaides* de Esquilo.

Comentario:

La forma ἰαίνεται (de ἰαίνω: "calentar", "ablandar por calor"), cuya estructura yámbica nos induce a asignarla a un verso recitado, es usada aquí en sentido figurado. Se trata de un *hápax legómenon* en Tragedia, pues este verbo pertenece al ámbito de la lírica y la épica[269]. Según Chantraine[270], su sentido original era "agitarse". Esta idea de movimiento probaría la veracidad de la glosa de Hesiquio que afirma que deriva de ὁ ἰός[271] ("flecha"), palabra rara y poética, empleada también por Esquilo[272] y Sófocles[273].

ΑΚΤΑΙΩΝ[274]

ACTEÓN

Aristeo, el hijo de Apolo y la ninfa Cirene, desposó a Autónoe, con la que engendró a Acteón[275]. El muchacho aprendió a cazar junto al centauro Quirón. Un aciago día fue despedazado por sus propios perros en el Citerón[276]. Existen versiones muy diferentes acerca del motivo de su terrible final[277].

En la tradición más antigua se trata de un acto de ὕβρις. Hesíodo en las *Eeas*[278] relataba que Acteón osó pretender a su tía Sémele, amada por el todopoderoso Zeus, quien se vengó de Acteón por medio de su hija Ártemis. Estesícoro[279] seguía esta misma tradición en la *Europea*: Ártemis confunde a los perros de Acteón envolviendo a su amo con una piel de ciervo. Gracias a Acusilao[280], sabemos que esta versión continuaba vigente todavía en el siglo V a. C.

---

[269] Cf. *Od.*, 4, 549.

[270] CHANTRAINE, 1968, s. v.

[271] La relación entre ἰός e ἰαίνω queda demostrada gracias a la forma *ish* del sánscrito ("animar", "poner en movimiento"): cf. WHARTON, 1974, s. v. Otros vocablos homónimos: "veneno" o "herrumbre" no permitirían comprender la glosa de Hesiquio.

[272] A., *Pers.* 461.

[273] S., *Tr.* 567.

[274] F 1 b (cf. T 1, 6). Este título, incomprensiblemente, no fue recogido en la edición de NAUCK.

[275] Cf. HES., *Th.* 977. APOLLOD. 3, 4, 3.

[276] Cf. APOLLOD. 3, 4, 4.

[277] Sin precisar en OV., *Ep.* 20, 103-4. SEN., *Phoen.* 12-15. STAT., *Theb.* 4, 572-574. MANIL. 5, 183-4. PAUS. 1, 44, 5; 9, 38, 5; 10, 17, 3; 10, 30, 5. D. CHR. 10, 5. HYG., *Fab.* 247. NONN., *D.* 46, 322-344.

[278] HES., *F* 217 A M.-W. (ed. RENNER). Otra mención a Acteón en HES., *F* 346 M.-W.

[279] STESICH., *PMG F* 236 (ἵνα δὴ μὴ γυναῖκα Σεμέλην λάβοι); PAUS. 9, 2, 3. Hacia el 500 a. C. Acteón está representado en un ánfora con una piel de ciervo (GUIMOND, *LIMC*, 1. 2, s. v. "*Aktaion*", nº 29).

[280] ACUS., *FGH* 2 *F* 33: μηνίσαντος τοῦ Διὸς ὅτι ἐμνηστεύσατο.

Pero la intervención de la diosa Ártemis para ejecutar el castigo de Zeus sobre Acteón acarrearía con el tiempo una nueva variante mitográfica, en la que la propia diosa aparecía ultrajada por Acteón. Eurípides en un pasaje de *Las bacantes*[281] transmite (en palabras de Cadmo, que trata de advertir a Penteo de su funesto destino) que Acteón se jactó de ser superior a Ártemis en el arte de la cinegética. Esta tradición emerge de una asociación lógica: Acteón, héroe-cazador, comete un pecado de ὕβρις al rivalizar con la diosa de la caza.

Puesto que el castigo de Acteón se justificaba por un acto de soberbia hacia Ártemis, era natural que pronto apareciese una versión en la que Ártemis era agraviada en su otra faceta característica: su virginidad. El motivo del acoso sexual sólo es transmitido por fuentes tardías[282], pero podría remontarse al periodo clásico o antes[283]. Schlam[284] cree que esta versión podría haber sido el argumento de alguna tragedia, como las *Arqueras* de Esquilo, y que se debería a Eurípides la sustitución del motivo sexual por el otro de la jactancia.

En época helenística Calímaco[285] introduce una cuarta versión: Acteón sorprende, sin querer (οὐκ ἐθέλων), a Ártemis cuando se dispone a bañarse en compañía de las ninfas. La diosa, a pesar de que Acteón no es culpable, le castiga por haber tenido la desgracia de verla desnuda. El destino del héroe lo determina su mala τυχή[286]. Esta versión será la más difundida durante todo el periodo romano[287].

Después de que murió Acteón, sus perros[288] llegaron ante la cueva de Quirón, el cual fabricó una imagen de Acteón para calmar su dolor[289]. Autónoe, al conocer la noticia, se

---

[281] E., *Ba.* 337-340. Cf. D. S. 4, 81, 4-5.

[282] D. S., l. c. supra, (que transmite también la otra versión) dice que Acteón pretendió consumar el matrimonio con la diosa; HYG., *Fab.* 180. Cf. NONN., *D.* 5, 432-441 y 509-519.

[283] DODDS (*E.: Bacchae* ..., Oxford, 1943, 108), sugiere que el amor hacia Ártemis era una alternativa concebida porque la organización genealógica de los mitos tebanos hacían de Sémele la tía de Acteón y el incesto no entraba en la historia.

[284] Schlam, 1984, 87.

[285] CALL., *Lau. Pal.* 5, 110 y ss. Cf. APOLLOD. 3, 4, 4.

[286] La primera mención de Tique aparece en *h. Cer.* 417-8, 420, aunque se trata de una mera abstracción. En época helenística se le llegará a rendir culto religioso. Los romanos la equiparan a Fortuna.

[287] Cf. OV., *Met.* 3, 138-252; ID., *Tr.* 2, 103-108; SEN., *Oed.* 751-763; SIL. ITAL. 12, 365-368; STAT. *Theb.* 3, 201-205 y sch. ad. l.; D. CHR. 37, 33; LUC., *D. Deor.* 16, 2; APUL., *Met.* 2, 4; HYG., *Fab.* 181; CLAUD., *Carm.* 2, 418-420; NONN., *D.* 5, 287-551; FULG. MYTH., *Mythol.* 3, 3, 709.

[288] Para la lista con el nombre de los perros: cf. HYG., *Fab.* 181; OV., *Met.* 3, 138-252.

[289] APOLLOD. 3, 4, 4.

refugió en Mégara[290] y Aristeo partió hacia la isla de Ceos, por orden de su padre Apolo[291], y de ahí a Cerdeña[292].

Esquilo dedicó al tema una de sus tragedias: *Arqueras*[293]. En el s. IV a. C., Iofonte[294], el hijo de Sófocles, y Cleofonte[295] escribieron también un *Acteón*. El poeta lírico Timoteo[296] compuso el poema *Ártemis*.

El título esquíleo evoca un coro de ninfas, compañeras de Ártemis, y encaja mejor con el asunto de la rivalidad que con el asunto amoroso. Pero esta hipótesis está en contradicción con una pintura de una cratera[297] del 440 a. C. en la que parece aludirse al asunto amoroso, por la presencia de Zeus. Se trataría de una escena de las *Arqueras* de Esquilo, puesto que Eveón, uno de sus hijos, desempeñaba en tal representación el papel de Acteón. Así pues, es muy probable que Esquilo siguiera la versión hesiódica, pero no es posible saber si el poeta de Eleusis precedió a Frínico o si fue al revés.

Tal vez Frínico introdujera la versión en la que se implicaba directamente a Ártemis, es decir, en la que Acteón la acosaba sexualmente. Tal asunto habría sido, entonces, anterior a la versión que transmite Eurípides. Ciertamente, nos parece más lógica esta secuencia que la que deducimos por la cronología de las fuentes. Esa innovación habría surgido fácilmente con sólo sustituir a Sémele por Ártemis, que pasaba de un papel secundario a otro esencial para la trama.

En conclusión, es imposible llegar a saber cuál de todas las versiones anteriores siguió Frínico, puesto que no ha llegado ni un solo fragmento de su obra. Tal vez dramatizara los mismos hechos relatados por la Épica y la Lírica, pero el importante papel que siempre jugó la Tragedia en el desarrollo de las leyendas míticas hace que nos inclinemos por alguna de las otras dos versiones, en las que Ártemis se ve ultrajada por Acteón. Aunque esta hipótesis fuera cierta, ignoramos si la diosa intervenía directamente en la acción o si, por ejemplo, sólo recitaba el prólogo. Entre otros personajes, debemos imaginarnos la llegada de un mensajero relatando la desgracia de Acteón. El hecho de que el título lleve el nombre del personaje central del mito podría indicar que el coro lo formaba un tipo de personajes distintos del de Esquilo.

---

[290] Cf. PAUS. 1, 44, 5. STAT., *Theb.* 4, 562, habla de su permanencia en los infiernos.
[291] D. S. 4, 82, 1.
[292] PAUS. 10, 17, 3.
[293] A., *TrGF F* 241-6.
[294] IOPHO, *TrGF* 1, 22 T 1a.
[295] CLEOPHO, *TrGF* 1, 77 T 1.
[296] TIM., *PMG F* 2.
[297] Procedente de Vico Equense. Atribuida al pintor de Licaón. Boston, Museum of Fine Arts.

La más antigua representación del mito se conserva sobre una cílica[298] ática de figuras negras de mediados del s. VI a. C.: Acteón, desnudo y mirando hacia atrás, trata de escapar del ataque de siete perros. En los extremos dos figuras femeninas contemplan la escena: ¿Acaso representan a Sémele y a Ártemis?

La metamorfosis de Acteón se simbolizaba en el teatro por medio de la máscara[299]. Pólux[300] habla de un Ἀκταίων κερασφόρος entre los ἔσκευα πρόσωπα[301] de la tragedia, pero desconocemos a qué trágico, de entre los que se ocuparon del asunto, podría aludir.

ΑΛΚΗΣΤΙΣ[302]

ALCESTIS

El rey Admeto de Feras pretendía a una de las mujeres más castas[303], Alcestis, la hija mayor[304] de Pelias y Anaxibía. Pero Alcestis tenía muchos pretendientes y Pelias había prometido entregar a su hija a quien consiguiera uncir un león y un jabalí bajo el yugo de un mismo carro. Admeto consiguió realizar esa proeza con ayuda de Apolo[305], a quien Zeus había castigado[306] a ponerse al servicio de un mortal por haber matado con sus flechas a los cíclopes[307]. Cuenta Apolodoro[308] que Admeto se olvidó de hacer un sacrificio a Ártemis el día de sus esponsales y encontró el lecho nupcial lleno de serpientes[309]. De nuevo le ayuda Apolo, que le aconseja aplacar a Ártemis y pide a las

---

[298]Vid. GUIMOND, *LIMC*, 1. 2, s. v. "*Aktaion*".

[299]SÉCHAN, 1926, 132.

[300]POLL. 4, 141.

[301]Para un probable reflejo de esa máscara: GUIMOND, *LIMC*, 1. 2, s. v. "*Aktaion*", nº 81.

[302]Cf. T 1.

[303]HYG., *Fab.* 256, 2.

[304]HYG., *Fab.* 24.

[305]APOLLOD. 1, 9, 15, relata que Febo ayudó a Admeto cuando aún estaba a su servicio, pero este episodio es posterior en HYG., *Fab.* 50, 2 y 51, 2 (el dios ayudó a Admeto en agradecimiento a la generosidad con que le trató cuando estaba a su servicio).

[306]Cf. APOLLOD. 1, 9, 15. HYG., *Fab.* 49, 2; 50; 51, 1, 2. CALL., *Ap.* 45 y ss., dice que Apolo estuvo al servicio de Admeto, no por castigo, sino por amor (cf. PLU., loc. cit. infra.). Para esta cuestión: BUFFIÈRE, 1980, 362.

[307]Cf. E., *Ale.* 1 y ss.; APOLLOD. 3, 10, 4; HYG., *Fab.* 49.

[308] APOLLOD. 1, 9, 15.

[309] En Eurípides no se explica por qué razón debe morir Admeto. El episodio sobre la furia de Ártemis (narrado sólo por Apolodoro) es una adición tardía, importada de otros contextos: cf. DALE, *E.: Alcestis*, 1954, p. ix; PADUANO, *E: Alcesti*, 1973, p. x.

Moiras que Admeto pueda librarse de la muerte[310], si alguien se ofrece en su lugar[311]. Cuando le llegó a Admeto la hora de la muerte, sólo su esposa Alcestis estuvo dispuesta a morir por él[312]. Unos dicen que Core[313] la dejó volver al mundo de los vivos; y otros que la rescató Heracles[314] tras luchar con Hades[315].

Homero[316] recuerda que Alcestis era esposa de Admeto y madre de Eumelo. Hesíodo la nombra entre las hijas de Pelias en sus *Eeas*[317]. En algunos fragmentos[318] de contenido erótico de los *Juegos en honor de Pelias*, Estesícoro podría relatar la boda de Alcestis con Admeto.

Eurípides escribe su *Alcestis* en el 438 a. C. La obra ocupaba el cuarto lugar -puesto reservado para los dramas satíricos[319]- de una tetralogía formada por *Las cretenses, Alcmeón en Psófide* y *Télefo*. El prólogo lo recita Apolo, después acude Tánato (la Muerte) y dialoga con el dios. Admeto y Alcestis se despiden y se produce un diálogo entre Alcestis y su hijo Eumelo -lo que indica que en esta versión la heroína muere mucho después del día de la boda[320]-. A continuación, llega Heracles y Admeto lo acoge. La obra acaba con un final feliz, pues Heracles rescata a Alcestis, luchando contra Tánato junto a la tumba. Eurípides introduce en esta tragedia rasgos humorísticos, al presentar a Heracles como un héroe con un apetito y una sed insaciables.

En la segunda ὑπόθεσις a la *Alcestis* de Eurípides se afirma lo siguiente: "el tema no es tratado por ningún otro trágico" (παρ' οὐδετέρωι κεῖται ἡ μυθοποιία). Acaso tengamos

---

[310] O las embauca, emborrachándolas con vino: (v. *F* 1c).

[311] Cf. HYG., *Fab.* 51, 3 (sin mencionar de quién lo obtiene Apolo).

[312] El coro de ancianos en la *Alcestis* de Eurípides testimonia que el sacrificio de la heroína era celebrado en algunas regiones (por ejemplo Esparta) en cantos épicos sin acompañamiento musical (E., *Alc.* 445-452). La referencia a Atenas quizá haya que entenderla en alusión a las tragedias que fueron dedicadas al mito. Luciano atestigua que era un tema al que también se recurría en la danza: LUC., *Salt.* 52.

[313] PL., *Smp.* 179 B-E; o las Parcas (cf. HYG., *Fab.* 251, 3); o Core y Hades, que quisieron favorecer a Heracles (cf. LUC., *D. Mort.* 428). Según PLU. *Num.* 62 C; ID., 2, 761 E: "Heracles, con el propósito de complacer a Admeto, amante de su esposa, pero también amado suyo, hizo uso de sus habilidades médicas para salvar a Alcestis de una enfermedad incurable; incluso el mismo Apolo, otro de los amantes de Admeto, según algunos" (cf. CALL., *Ap.* 45 y ss.).

[314] Después de haber realizado ya sus doce trabajos (cf. APOLLOD. 2, 6, 2). En Eurípides, el rescate se produce cuando el héroe se encaminaba a Tracia para cumplir su octavo trabajo (cf. E., *Alc.* 483).

[315] Contra Tánato en las tragedias de Frínico (cf. T 3) y de Eurípides (cf. *Alc.* 1140 y ss.).

[316] *Il.* 2, 714-5.

[317] HES., *F* 37, 20 (M.-W.).

[318] Cf. *SLG F* 171-175.

[319] Sobre los dramas "prosatíricos": cf. SUTTON, 1980, 180 y ss.

[320] Para esta cuestión: cf. infra.

que entenderlo aplicado exclusivamente a los trágicos mayores o, quizás, a los poetas dramáticos conocidos por aquel entonces. Ahora bien, además de Frínico y Eurípides, es bastante seguro que Sófocles escribiera una obra sobre este asunto (una *Alcestis*[321] o un *Admeto*[322]), lo que estaría también en contra de la noticia de Aristófanes de Bizancio.

La solución residiría en considerar que la obra sofóclea trataba un tema diferente[323] al de Eurípides: quizás el mito del matrimonio de Alcestis y Admeto, que tuvo que ganar a su mujer, como vimos arriba, en una prueba atlética[324]; o también se podría sugerir que era un drama satírico[325]. En tal caso, el autor de la ὑπόθεσις no lo habría tenido en cuenta al hacer su afirmación.

El poeta latino Accio[326] escribió también una tragedia titulada *Alcestis*, de la cual sólo conservamos un fragmento ("*cum striderat retracta rursus inferis*"), que se refiere al momento culminante de la acción[327].

Los motivos cómicos[328] inherentes al relato fueron aprovechados por los comediógrafos: Formis[329] escribió un *Admeto* en el s. V a. C.; Aristómenes[330] estrenó un *Admeto* después del 388 a. C.[331]; Teopompo[332] una obra homónima después del 380 a.C.[333]; y Antífanes[334] escribió una *Alcestis*.

El mito de Alcestis recoge un par motivos que provienen de leyendas populares (*Märchen o folk-tales)* habituales en muchas culturas: uno es el de la mujer que ofrece su vida para salvar a su marido de la muerte; y otro es el de la lucha del héroe con el demonio de la muerte[335].

---

[321] S., *TrGF F* 770, *F* 851, *F* 911 y *F* 953 (cf. WELCKER, 1839-41, 344-348).

[322] Sobre todo a partir del *F* 811 (Radt); quizás también (aunque es menos probable) un *Eumelo*.

[323] Así opinaba HARTUNG, *Aeschylos' Fragmente* ..., 1885, 104-107), que la consideraba un drama satírico. Cf. DALE, *E.: Alcestis,* 1954, xiv.

[324] Cf. SUTTON, 1975, 207-8; ID., 1989, 315.

[325] Cf. HARTUNG, loc. cit. supra; PEARSON, *The Fragments* ..., 1917, 3, 60; SUTTON, 1975, 207; ID., 1989, 314-315.

[326] ACC., *TRF*, p. 143.

[327] Cf. D'ANTO, *Accio: I frammenti* ... 1980, p. 211.

[328] Para esta cuestión: cf. infra.

[329] PHORM., *PCG* 1 p. 175.

[330] ARISTOMEN., *PCG* 2 p. 563.

[331] Cf. GEISSLER, 1969, 75.

[332] THEOPOMP. COM., *PCG* 7 *F* 1-2.

[333] Cf. GEISSLER, 1969, 77.

[334] ANTIPH., *PCG* 2 *F* 30-32.

[335] Cf. Lesky, 1969, 393; SCHMID, 1940, 537, n. 5; DALE, *E.: Alcestis,* 1954, p. viii; Garzya, 1962, 17.

Con relación al motivo del sacrificio, Lesky[336], aclara que, en la versión tradicional (y posiblemente también en Frínico), la muerte de Alcestis tendría lugar el mismo día de la boda. En la tragedia de Eurípides, por el contrario, la heroína muere varios años después, tras haber gozado con plenitud del matrimonio y la maternidad.

El segundo motivo, a saber, la lucha entre Heracles y Tánato, está ligado en esta leyenda al recate de Alcestis y fue el desenlace que empleó Frínico y después Eurípides. Pero existe otra versión relatada por primera vez en el *Banquete* de Platón[337]: cuando Alcestis llegó al Hades, Perséfone premió su lealtad conyugal consintiendo que regresara al mundo de los vivos.

Los testimonios iconográficos más antiguos[338] resaltan a Alcestis en calidad de hija de Pelias[339]. Pero en un epinetro[340] de figuras rojas de ca. 425 a. C. conservamos una bellísima e interesante representación plástica[341] del Pintor de Eretria: Alcestis (identificada por medio de una inscripción) se reclina pensativa sobre el lecho nupcial, mientras recibe la visita y las ofrendas de sus allegadas, todas cabizbajas -entre ellas, su cuñada Hipólita, sentada y con un ave sobre la mano, y su hermana Asteropea[342]-.

Es evidente que la pintura refleja la ceremonia llamada ἐπαύλια, que se celebraba al día siguiente de una boda[343], pero la puerta[344] entreabierta tiene un significado ambiguo: aquí podría aludir a la llegada de Tánato (es decir, la inminente muerte de la heroína), suposición que refuerza el hecho de que el pintor haya colocado un lutróforo delante de Alcestis[345]. La escena ofrecería, en tal caso, una versión similar a la *Alcestis* de Frínico, en cuya tragedia la mujer podría morir

---

[336] Lesky, 1925, p. 37-38. ID., 1983, 415, n. 16; ID., 1969, p. 393. Cf. PADUANO, op. cit., p. xi-xii.

[337] Esta versión podría ser más antigua: Eurípides tal vez se refiera a ella cuando Heracles se plantea la posibilidad de reclamar a la mujer ante Perséfone y Hades, en el caso de perder la lucha contra Tánato (E., *Alc.* 850 y ss.). Cf. DALE, *E.: Alcestis,* 1954, p. xii.

[338] La heroína figuraba en la cista de Cípselo (PAUS. 5, 17, 11).

[339] Cf. SCHMIDT, *LIMC*, 1.2, s. v. "*Alkestis*", nº 52; y también nº 53. En un lutróforo ateniense de figuras rojas del 450 a. C. (v. nº 2) se representan las nupcias de Admeto y Alcestis. Quizá el artista se inspirara en la tragedia que Sófocles dedicó al tema. En este caso, la tragedia pertenecería a los primeros años de su carrera

[340] Objeto empleado por las mujeres para hilar lana que solía decorarse con escenas de gineceo.

[341] Vid. fig. nº 15.

[342] Cf. PAUS. 8, 11, 2, que menciona también a Antínoe. Para otros nombres: APOLLOD. 1, 9, 10; HYG., *Fab.* 24, 4.

[343] Cf. FLACELIÈRE, 1959, 74.

[344] Para el simbolismo de la puerta: cf. REVILLA, 1990, p. 309.

[345] Esta idea fue sugerida ya por Ricardo Olmos en una conferencia (sin publicar) titulada "La tragedia griega a través de los datos de la Arqueología", impartida en abril del 1989 en la *UNED*.

inmediatamente después de sus esponsales[346]. Desde luego, la *Alcestis* de Eurípides estaría descartada, porque en ella Alcestis muere, como sabemos, con hijos ya crecidos.

Sobre el asunto de su regreso de los infiernos, conservamos un par de testimonios plásticos que pueden sugerirnos algunas ideas interesantes. En un ánfora[347] ática de figuras negras de ca. 540 a. C., vemos a Heracles, sujetando su clava con la mano izquierda, seguido de cerca por una mujer que se cubre el rostro con el velo. La presencia del dios Hermes frente al héroe insinúa que contemplamos un episodio de ultratumba.

Una escena semejante apareció en un trípode[348] de bronce etrusco de finales del s. VI a. C.: un δαίμων barbado (vestido con un jitón del que salen dos pares de alas) huye con una mujer entre los brazos. Este personaje, que podríamos identificar con Tánato[349], es perseguido por Hermes (vestido con un jitón, un sombrero con alas y un calzado también con alas), que empuña una espada con la mano derecha[350], y por un barbado Heracles en actitud de arrojar la clava.

Si pudiéramos demostrar que estos episodios representan el rescate de Alcestis, quedaría confirmada la antigüedad del desenlace en el que interviene Heracles[351]. La innovación de Frínico, en consecuencia, residiría en haber otorgado a Tánato un carácter agresivo[352], del que era totalmente ajeno, porque para los griegos la muerte era simplemente una inversión de la vida, no un enemigo físico[353]. De hecho, en el bronce etrusco anterior apreciamos una persecución, no un enfrentamiento armado[354].

---

[346] Uno de los argumentos que esgrime Giglioli, 1953, 22-231, para apreciar la posible influencia de la *Alcestis* de Frínico en un sarcófago romano de la primera mitad del s. II d. C., lo constituye precisamente la tierna edad de Eumelo (además de otras desviaciones de la versión euripídea).

[347] Vid. fig. nº 16.

[348] Cf. SCHMIDT, o. c. supra, nº 59. Vid. BANTI, 1965, fig. 61; KRAUSKOPF, 1974, 35-36. Para una cratera de Eufronio contemporánea de este bronce: vid. BOTHMER, *LIMC*, 7. 2, s. v. "*Sarpedón*", nº 3.

[349] En el arte griego Tánato solía ser representado alado, al igual que su hermano Hipno: vid. BAŽANT, *LIMC*, 7. 1, s. v. "*Thanatos*", 904-908. Para otros ejemplos en que Tánato e Hipno son representados sin alas: v. BOTHMER, *LIMC*, 7. 1, s. v. "*Sarpedon*", nº 3, nº 8, etc. Hipno y Tánato son mencionados juntos desde Homero (*Il.* 16, 679).

[350] Cf. KRAUSKOPF, 1974, 36, que atribuye la actitud agresiva de Hermes a una variante etrusca del mito de Alcestis. Más suspicaz con este testimonio plástico se muestra SCHEFOLD, 1978, 138.

[351] La conexión de Heracles con el mundo de ultratumba se da también en el episodio de la captura de Cerbero y la liberación de Teseo y Ascálafo.

[352] Cf. infra: *F* 2 y *F* 3. Este motivo también aparece en E., *Alc.* 1140-2. Vid. Séchan, 1927, 490 y ss.

[353] Cf. VERMEULE, 1979, 37 y ss. Desde mediados del siglo V a. C. aparecen personajes anónimos de ambos sexos en manos de Hipnos y Tánato: BAŽANT, *LIMC*, 7. 1, s. v. "*Thanatos*", 907.

[354] LÉVÊQUE, 1990, 124, cree que el recuerdo de la *Alcestis* de Frínico pudo inspirar al artista de un lecito (Vid. BAŽANT, *LIMC*, 7. 1, s. v. "*Thanatos*", nº 27) del Museo del Louvre de la segunda mitad del s. V a. C.: Tánato, bajo la apariencia de un *demón*, se abalanza sobre su presa.

Si, a pesar de todo, consideráramos -como Dale[355]- que el desenlace tradicional era el que menciona la compasión de Core, es muy plausible que Frínico, inspirándose en escenas como las anteriores, en las que participaba Heracles (y que no tenían que ver con el mito de Alcestis), alterara la versión tradicional con la introducción del héroe y su enfrentamiento a golpes con Tánato.

Resumiendo. Frínico pudo introducir en el feliz desenlace tradicional una faceta diferente de la figura de Tánato, que armado con una espada se enfrenta a Heracles, héroe que juega un papel decisivo en el regreso de Alcestis desde un primer momento. Eurípides[356] se inspira después en esa versión. El otro desenlace, el que relata que los dioses infernales (Perséfone, Hades o incluso las Moiras) se compadecen de Alcestis y permiten su regreso al mundo de los vivos, quizás fuera una innovación de Sófocles. Plausiblemente, la acción se desarrollaría (al igual que en la *Alcestis* de Eurípides), en la ciudad de Feras, ante el palacio de Admeto[357]. Entre los personajes que intervendrían en la tragedia, además de Heracles y Tánato, podríamos mencionar a Apolo (que en la tragedia homónima de Eurípides recita el prólogo) y también a las Moiras. El que Tánato intervenga sólo en el prólogo y al final de la tragedia de Eurípides apuntaría a un mayor protagonismo de este personaje en la *Alcestis* de su predecesor.

Lloyd-Jones[358] cree que la *Alcestis* de Frínico no debe ser considerada un drama satírico por los elementos burlescos[359] que se le suponen, ni por el hecho de que Eurípides presentara su tragedia en cuarto lugar, reservado a los dramas satíricos. Sucedería que las primeras tragedias se asemejarían mucho a los dramas satíricos[360]. Tal juicio parece quedar confirmado por Aristóteles[361] y por las conclusiones a las que llegamos en el *F* 1 c.

1c

AESCHYLUS, *Eumenides* 723 y ss.:

Χο.· τοιαῦτ' ἔδρασας καὶ Φέρητος ἐν δόμοις·

---

[355] DALE (op. cit., xi y ss.), que se apoya en Wilamowitz. Frínico habría introducido el episodio de Heracles, ignorando la incoherencia de esta versión popular con el aparato infernal de la mitología oficial.

[356] Cf. Garzya, 1962, 21.

[357] Pues la *Alcestis* de Eurípides seguía muy de cerca la tragedia de Frínico, como acreditan los fragmentos 2 y 3 (cf. Lesky, 1925, 63; ID., 1983, 34; Weber, 1930, 35).

[358] LLOYD-JONES, 1966, 19-20; ID., 1990, 231; cf. DALE, op. cit., xiii-xiv.

[359] Vid. *F* 1 (ROOS, 1951, 174, nota 2, aporta abundante bibliografía sobre esta cuestión).

[360] Cf. TERZAGHI, 1918, 301-2.

[361] ARIST., *Po.* 1449 A 20.

Μοίρας ἔπεισας ἀφθίτους θεῖναι βροτούς.
Απ. οὔκουν δίκαιον τὸν σέβοντ' εὐεργετεῖν,
ἄλλως τε πάντως χὤτε δεόμενος τύχοι;
Χο. σύ τοι παλαιὰς διανομὰς[362] καταφθίσας
οἴνῳ παρηπάφησας[363] ἀρχαίας θεάς.

Corifeo: Así procediste también en el palacio de Feres: persuadiste a las Moiras a hacer inmortales a los hombres.

Apolo: ¿Acaso no es justo favorecer al que honra, sobre todo cuando él tiene necesidad?

Corifeo: Pero tú destruiste antiguas asignaciones, engañando con vino a viejas divinidades.

Cf. EURIPIDES, *Alcestis*, 10-12:

Απ. ὁσίου γὰρ ἀνδρὸς ὅσιος ὢν ἐτύγχανον
παιδὸς Φέρητος, ὃν θανεῖν ἐρρυσάμην,
Μοίρας δολώσας.

Apolo: Un santo como yo vino a topar con un hombre santo, el hijo de Feres, a quién salvé de morir, engañando a las Moiras.

Cf. ID., 32-34:

Θα. οὐκ ἤρκεσέ σοι μόρον Ἀδμήτου
διακωλῦσαι, Μοίρας δολίῳ
σφήλαντι τέχνῃ·

Tánato: ¿No te bastó con impedir la muerte de Admeto, engañando a las Moiras con embaucador arte?

Comentario:

Snell, que incorpora este fragmento en su edición con dos asteriscos para indicar que se trata de una conjetura, cree que las palabras de Apolo y las de Tánato en el prólogo de la *Alcestis* de Eurípides; y el reproche que le hacen de pasada a Apolo el corifeo de las Euménides en la tragedia homónima de Esquilo, son pasajes que indicarían que la audiencia conocía ya esos hechos por una versión anterior: la *Alcestis* de Frínico[364], en cuya tragedia las Moiras podrían haber gozado de un papel mucho más importante[365]. Apolo engañaba a las diosas del destino emborrachándolas con vino, un motivo de indudable comicidad, que

[362] δαίμονας cod., διανομὰς sch. E., *Alc.* 12.
[363] Corrección de Davies: παρηπάτησας.
[364] Cf. DALE , op. cit., xiii. Para Ruiz de Elvira, 1964, 551, no es seguro que el motivo del engaño figurase en la tragedia de Frínico.
[365] Así lo sugiere HYG., *Fab.* 251, 3.

vendría a apoyar la supuesta semejanza de la primitiva tragedia con los dramas satíricos[366] o la clasificación de la obra de Frínico dentro de este último género. Eurípides no precisa de qué engaño se valió Apolo. Tal vez su intención era depurar su tragedia de ese tipo de motivos, pues difícilmente podemos ver una alusión al vino con las palabras δολίῳ σφήλαντι τέχνῃ (33-4). Eurípides también alude al engaño con la palabra δολώσας (12), mientras que Esquilo usa el aoristo παρηπάφησας (728), forma épica que podría haber tomado de Frínico.

2

HESYCHIUS, α 1529 ἀθαμβές· Φρύνιχος (-ιχι: Salm.) Ἀλκήστιδι·
σῶμα δ' ἀθαμβὲς γυιοδόνητον[367]
τείρει

Descarado: Frínico en *Alcestis*:

Su descarado cuerpo de-magullados-miembros
aniquila (sc. Heracles)[368] ...

Comentario:

Este fragmento pertenecía a una escena en dímetros anapésticos, versos que presentan un rasgo admitido en la poesía dramática: la sustitución del anapesto por el dáctilo. La diéresis que distingue ambas dipodias va precedida del adjetivo ἀθαμβές ("descarado", "desvergonzado")[369]. En la segunda dipodia, la diéresis pone de relieve el derivado γυιοδόνητον ("de-magullados-miembros"), un *hápax* de Frínico[370].

---

[366]Cf. ARIST., *Po.* 1449 A 20; TERZAGHI, 1918, 301-2.

[367] γυιοδονιστον: Toup.

[368]Cf. SNELL, *TrGF* , p. 73.

[369]B., *Epigr.* 15, 58, lo emplea con este mismo sentido referido a ὕβρις. El otro significado que da el *DGE* ("impávido", "sin temor") aparece en IBYC., *PMG F* 286, 11, referido a ἔρος. En Tragedia la raíz de ἀθαμβές aparece en el verbo θαμβέω (A., *Supp.* 570; S., *Ant.* 1246; E., *I. A.* 1561; *Io.* 1205). Sin duda, el sentido con el que hemos traducido ἀθαμβές ("descarado") se adecuaría mejor aplicado a Tánato que a Heracles. Pero es muy difícil saber cuál de los dos significados tenía en este fragmento, puesto que ignoramos quién lo pronuncia y si σῶμα se refiere a Tánato o a Heracles.

[370](Si se admite la corrección de Toup). Existen, sin embargo, compuestos similares: cf. A., *Ag.* 63 (γυιο-βαρής "que hace-pesados-los-miembros"); Pl., *P.* 3, 6 (γυι-αρκέος "de-fuertes-miembros"); ID., *I.* 5, 59 (γυιο-δάμαις "el-que-doblega-los-miembros"); B., *Epigr.* 9, 38; 12, 8 (γυι-αλκέα)

Schmid[371] advierte que este fragmento presenta un ritmo propio de la *párodo*[372], por lo que lo excluye de la acción y lo asigna a un canto del coro en el que se describía la victoria de Heracles[373]. Para Weber[374] se trataría más bien de una resis de mensajero, que le llevaría a Admeto la noticia de la victoria de Heracles. Partiendo de tal hipótesis, lo traduce así: "furchtlos walkt er seinen Leib, ihn Glied für Glied zerbläuend". Dale[375] cree que ἀθαμβές, en esa posición, sólo puede ser adyacente de σῶμα, de manera que todo el sintagma σῶμα δ' ἀθαμβές ("cuerpo sin temor") probablemente se refiere a Heracles, mientras que Tánato debe ser el sujeto de τείρει. El coro, por consiguiente, estaría imaginando un momento difícil para Heracles en su lucha contra Tánato.

A nuestro juicio, la interpretación más probable es que Heracles sea el sujeto del verbo poético τείρει, empleado aquí en tercera persona del singular de la voz activa, mientras que σῶμα δ' ἀθαμβές ("su cuerpo descarado") se referiría a Tánato[376]. Pero no habría que descartar la posibilidad de que τείρει sea una segunda persona del singular de la voz media ("padeces")[377]. En tal caso, σῶμα δ' ἀθαμβές funcionaría como acusativo de relación ("en tu descarado cuerpo") y podría ser una invocación del coro[378] que comenzaría más o menos así: "(¡Ah, Tánato!), en tu descarado cuerpo de-magullados-miembros padeces ...".

Finalmente, Reitzenstein[379] señaló la semejanza de este fragmento con otro del poema de Levio[380] titulado *Alcestis*, que podría haberse inspirado en la tragedia de Frínico indirectamente, por medio de algún comentario erudito a la tragedia de Eurípides.

3

SERVIUS, *Commentarii in Vergilii Aeneidem* 4, 694 *Irin demittit Olympo ut et supra diximus, trahit hoc de Alcesti Euripidis, qui inducit Mercurium ei comam secantem, quia fato*

---

[371] SCHMID, 1934, 172, n. 1.

[372] Sin embargo, WEBSTER, 1970, 112 cree que pertenecía al éxodo coral.

[373] Cf. E., *H. F.* 357 y ss.

[374] Weber, 1930, 35 y ss.

[375] DALE, op. cit., xiii.

[376] Cf. E., *Alc.* 846 y ss.

[377] Frínico debió emplear τείρῃ, porque la desinencia -ει se generalizó a partir del s. IV a. C.

[378] Cf. E., *Alc.* 227: ὦ παῖ Φέρητος, οἵ' ἔπραξας δάμαρτος σᾶς στερείς.

[379] Reitzenstein, 1898, 51-52.

[380] Cf. LAEV., *FPL F* 55-58: *subductisupercilicarptores / corpore pectoreque undique obeso ac / mente exsensa tardigenuclo senio oppresum.*

peribat mariti. alii dicunt Euripidem[381] *Orcum*[382] *in scaenam inducere gladium ferentem quo crinem Alcesti abscidat*[383]*, et (T om. F) Euripidem hoc a Phrynicho*[384]*, antiquo tragico, mutuatum.*

"Envía a Iris al Olimpo", como también dijimos arriba esto procede de la *Alcestis* de Eurípides, que introduce a Hermes para cortarle el cabello, porque perecía por el destino de su marido. Otros dicen que Eurípides puso en escena a la Muerte con una espada, para cortarle un mechón de cabello a Alcestis, y que Eurípides lo tomó prestado de Frínico, el antiguo trágico[385].

Comentario:

Por medio del corte de un mechón del pelo de Alcestis se simbolizaría el traslado de la heroína al mundo de ultratumba: Tánato, entonces, actúa como un sacerdote[386] oficiando un sacrificio, en el que el rito preliminar consiste en el corte del cabello de la víctima[387].

ΑΝΤΑΙΟΣ Η ΛΙΒΥΕΣ[388]

ANTEO O LIBIOS

El mito de Anteo está ligado a la figura de Heracles. Euristeo había ordenado al héroe cumplir un undécimo trabajo[389]: conseguir las manzanas de oro del jardín de las Hespérides. Para regresar a Micenas, Heracles atravesó Libia, donde reinaba Anteo, un gigante hijo de Posidón y de Gea, la Madre Tierra[390]. Anteo[391] obligaba a todos los extranjeros que llegaban a su reino a luchar[392] hasta la extenuación[393]. Luego los mataba[394] y utilizaba sus cráneos para techar un templo dedicado a su padre Posidón[395]. Pero Anteo no sólo era un atleta

---

[381] Cf. E., *Alc.* 74 y ss.

[382] Nombre romano para designar a la Muerte. El Orco también se identifica con Plutón o con el infierno.

[383] Cf. MACR., *Sat.* 5, 19, 4: *in hac enim fabula, in scaenam Orcus inducitur glaudium gestans, quo crinem abscidat Alcestidis.*

[384] Corrección de Jahn: *phenico T, poenia F.*

[385] Tal vez este dato proceda del argumento de Aristófanes de Bizancio a la *Alcestis* de Eurípides: cf. WILAMOWITZ, 1907, p. 92, n. 58.

[386] Cf. las palabras con las que Apolo se dirige a Tánato en E., *Alc.* 25: ἱερῆ θανόντων.

[387] Cf. BURKERT, 1985, 56.

[388] Cf. T 1.

[389] Cf. APOLLOD., l. c. infra; o el décimo trabajo, según D. S. 4, 17, 1.

[390] Cf. LUCAN., *Ciu.* 4, 589-600; HYG., *Fab.* 31, 1.

[391] Que vivía en una caverna y se alimentaba de leones, según LUCAN., *Ciu.* 4, 601-602.

[392] Cf. WEILER, 1974, 129-138.

[393] Cf. HYG., *Fab.* 31, 1.

[394] Cf. APOLLOD., l. c. infra; HYG., *Fab.* 31, 1; D. S. 4, 17, 4

[395] Cf. PI., *I.* 4, 52. Y también sch. 92 a.

fuerte y hábil[396], sino que además renovaba sus fuerzas, si tocaba la Tierra. Lucano[397] hace una detallada descripción de la lucha de Heracles y Anteo: el héroe derriba a Anteo, pero éste recobra su vigor ante la sorpresa de Heracles; vuelven a la lucha y, cuando Heracles se dispone a aprisionar entre sus brazos los miembros del gigante, Anteo se deja caer espontáneamente. Al darse cuenta del auxilio recibido por Anteo, Heracles consiguió acabar con él[398] con la siguiente argucia: lo levantó, al mismo tiempo que lo estrangulaba, para privarlo de la energía suministrada por Gea[399]. Esta victoria constituye, junto al recate de Alcestis[400], uno de los más famosos *parerga* de Heracles[401].

La primera exposición conservada de este mito se encuentra en la *Ístmica* cuarta de Píndaro[402], compuesta hacia el 474 a. C.: Heracles llega desde Tebas hasta la morada de Anteo para evitar que adorne el templo de Posidón con los cráneos de los extranjeros. Píndaro refiere el mito de pasada, por lo que debía de ser bastante conocido.

Pero el título de Frínico podría constituir el documento literario más antiguo sobre este relato. El único fragmento transmitido[403] sugiere que el asunto central de la tragedia giraba alrededor de la lucha entre Anteo y Heracles[404].

Aristias escribió un *Anteo*, del que conservamos un fragmento[405] y, en el s. IV a. C., Arquéstrato[406] compuso una pieza homónima.

Las artes plásticas presentan una cronología algo más temprana: la representación más

---

[396] Cf. D. S. 4, 17, 4.

[397] LUCAN., *Ciu.* 4, 615-653.

[398] Cf. HYG., loc. cit.

[399] Cf. APOLLOD. 2, 5, 11. OV., *Ib.* 393 y sch. ad. loc.; LUCAN., *Ciu.* 4, 598-600; IUV. 3, 89; STAT, *Theb.* 6, 893. PHILOSTR. *Im.* 2, 22, añade que los pigmeos atacaron a Heracles para vengar a Anteo.

[400] Vid. supra.

[401] Las fuentes tardías inciden sobre todo en la oposición entre el impío proceder del bárbaro frente al civilizado proceder del héroe griego: cf. sch. in PI., *I.* 4, 92 b 3-5; D. S. 4, 17, 5. Pero también son frecuentes las alusiones de carácter geográfico: que Anteo fundó Tingis (MELA 1, 5, 25-6); o Lixus (PLIN., *H.N.* 5, 1, 2-4); que su tumba abierta provocaba la lluvia (MELA 3, 10, 105-6); o que la descomunal tumba de Anteo fue abierta por Sertorio (STRAB. 17, 3, 8, 829; PLU., *Sert.* 9, 6-7).

[402] PI., *I.* 4, 56-61.

[403] Cf. infra: *F* 4.

[404] SCHMID, 1934, p. 172. PI., *P.* 9, 106 y ss., relata que muchos varones fueron a la ciudad libia de Irasa como pretendientes de una hermosa hija de un cierto Anteo, el cual organizó una carrera semejante a la de Dánao para procurar para la muchacha la boda más gloriosa. Alexidamo resultó el vencedor de esa prueba. Para WERNICKE, *RE* 1894, 1, 2, s. v. "*Antaios*", 2339, se trataría del mismo Anteo con el que se enfrenta Heracles.

[405] Cf. ARISTIAS, *TrGF* 1, 9 *F* 1.

[406] ARCHESTRATUS, *TrGF* 1, 75 *F* 1.

antigua acerca de la lucha ente Heracles y Anteo podría apreciarse sobre una metopa del 550 a. C. procedente del templo de Hera en la desembocadura del río Sele (Campania).

En la cerámica, los testimonios más antiguos datan del último tercio del s. VI a. C. Los artistas siempre se ocupan del momento culminante de la acción, que en algunas ocasiones tiene lugar ante el pórtico de un edificio. Anteo, de tamaño superior, barbado y con cabello largo, lucha desnudo contra el héroe, que a veces lleva anudado un paño a la cintura y ha dejado colgadas sus armas. El ambiente exótico suele indicarse con la representación de alguna palmera. Según Olmos[407], es admisible que Frínico ejerciera alguna influencia sobre los primeros artistas que recurrieron a la técnica de las figuras rojas. En estos artistas percibimos una mayor insistencia en cuestiones psicológicas y en la expresión del esfuerzo físico: en concreto, el pintor Eufronio quizás se inspirara en una representación teatral, al decorar la famosa cratera[408] hallada en Cerveteri. En esta pintura tres mujeres (a modo de coro) contemplan una escena, en la que el esfuerzo de los combatientes se señala por medio de numerosos detalles anatómicos.

Lesky[409] sigue a Steffen[410] al considerar que el *Anteo* de Frínico podría haber sido un drama satírico. En ese caso, los sátiros y Sileno habrían apoyado al héroe frente al monstruoso Anteo, lo que recuerda el reparto de el *Cíclope* de Eurípides (donde Odiseo se enfrenta a Polifemo). Tendríamos así uno de los temas característicos de muchos dramas satíricos[411]: la lucha del héroe contra el monstruo (o el bárbaro que quebranta las normas de hospitalidad)[412]. Este tema no sólo estaba presente en el *Cíclope*, sino también en otros dramas satíricos de Eurípides (*Busiris*[413], *Escirón*[414], *Sileo*[415]) o de Sófocles (*Ámico*[416]).
El principal escollo para admitir la hipótesis de que el *Anteo* de Frínico fuera un drama

---

[407]V. OLMOS & BALMASEDA, *LIMC*, s. v. "*Antaios*", 1. 1, 810.

[408]Vid. fig. nº 17. El tipo figurativo creado por Eufronio aparece en otros vasos del 500 a. C.: vid. ID., *LIMC*, 1. 2, s. v. "*Antaios*", nº 25 y 26.

[409]LESKY, 1983, 34.

[410]STEFFEN, 1952, p. 116. Cf. CAMPO, 1940, p. 15; GUGGISBERG, 1947, p. 80 y ss.; Blumenthal, 1941, p. 912; SCHMID, 1934, p. 172.

[411]Cf. SUTTON, 1989, p. 296.

[412] Cf. MELERO, 1998, 214.

[413]E., *TGF F* 313-315.

[414]E., *TGF F* 675-681.

[415]E., *TGF F* 687-695.

[416]S., *TrGF F* 111-112.

satírico proviene del propio título (*Libios)*, que sugiere un coro formado por hombres de África y no por sátiros[417]. Además carecemos de vasos que reflejen este mito en presencia de los sátiros. Por todo ello, parece más sensato considerar que *Anteo o Libios* era una tragedia[418], cuya acción se desarrollaba frente al macabro templo del dios Posidón ante un coro de atemorizados hombres libios, que tal vez implorara la ayuda de Heracles contra su opresor Anteo.

3a[419]

Scholium in Aristophanis *Ranas* 689 Φρυνίχου παλαίσμασιν] ὁ τραγικὸς Φρύνιχος ἐν Ἀνταίῳ δράματι περὶ παλαισμάτων πολλὰ διεξῆλθεν[420].

Con las "artimañas"de Frínico] el poeta trágico Frínico en su tragedia *Anteo* refirió muchos detalles sobre las artimañas de la palestra.

(AR., *Ra.*, 686-689: τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει
ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν. πρῶτον οὖν ἡμῖν δοκεῖ
ἐξισῶσαι τοὺς πολίτας κἀφελεῖν τὰ δείματα,
κεἴ τις ἥμαρτε σφαλείς τι Φρυνίχου παλαίσμασιν, ...)

Es justo que el coro sagrado recomiende y enseñe lo mejor para la ciudad. En primer lugar, nos parece que los ciudadanos deben ser iguales y acabar con sus temores. Y si alguno erró, engañado con las artimañas de Frínico.

Comentario:

Según Reich[421], un pasaje del *Teeteto* de Platón[422], en el que Teodoro se dirige a Sócrates podría rememorar el *Anteo* de Frínico o quizá el de Aristias. Sin embargo, Grossi[423], en su estudio sobre el Frínico[424] que promovió la revolución oligárquica del 411 a. C., aclara que la expresión "con las artimañas de Frínico" debió de originarse a partir de la intriga fragua-

---

[417] Cf. SIMON, 1982, 131. Sin embargo, STEFFEN, 1971, 215 y ss., intentó demostrar (con relación al *Busiris* de Eurípides) que el coro de sátiros no era imprescindible en el Drama satírico, basándose en el material iconográfico y en una afirmación del gramático Diomedes (p. 490, 20), pero sus argumentos han sido refutados convincentemente por SUTTON, 1980, 61.

[418] Téngase en cuenta que las primeras tragedias debían de estar más cerca de los viejos ditirambos, siendo bastante similares a lo que se llamó más tarde dramas satíricos (cf. GUGGISBERG, 1947, 22).

[419] NAUCK[2] no incluyó este escolio.

[420] Cf. TZETZES, *Comm. ad v.* 688a (3, 880, 9 Koster).

[421] Reich, 1974, 384.

[422] PL., *Tht.* 169 B (ID., *Lg.* 7, 796 A).

[423] Grossi, 1984, 94. Vid. *Suda*, Φ 766, s. v. Φρυνίχου πάλαισμα.

[424] Asesinado por Trasíbulo y Apolodoro de Mégara: cf. LYS. 13, 70-73; TH. 8, 92, 2.

da entre Frínico y Astíoco. Con el tiempo se transformó en un proverbio, que el escoliasta atribuyó de manera errónea a nuestro poeta trágico.

ΔΑΝΑΙΔΗΣ[425]

LAS DANAIDES

Ya reflexionamos arriba acerca del fragmento de *Las Danaides* de Melanípides[426], al hablar de *Los Egipcios*[427] de Frínico. Con relación a la Tragedia, Timesiteo[428], trágico de época desconocida, compuso otras *Danaides*; y conservamos varios fragmentos de *Las Danaides* de Esquilo[429]. El asunto de esta obra (tercera de la trilogía estrenada entre los años 467-463 a. C.) versaba probablemente sobre la muerte de los Egipcios, la purificación de las Danaides y su transformación en ninfas, o la anticipación de unas segundas nupcias. Garvie[430] no descarta que Esquilo siguiera a Frínico en este asunto mítico, del mismo modo que se inspiró en *Las fenicias*[431] al escribir sus *Persas* o adoptó el tercer actor de Sófocles. Marx[432], por su parte, cree que Frínico introduciría en la saga de las Danaides el conflicto interno de Hipermestra, debatiéndose entre la obediencia a su padre y el amor por su marido Linceo.

Entre los comediógrafos, Aristófanes[433] estrenó después del 421 a. C.[434] unas *Danaides*, en la que aparecía la súplica de las hijas de Dánao a los argivos y las nupcias de Linceo con Hipermestra, pero ignoramos si el poeta ridiculizaba el asunto épico, la tragedia de algún poeta o incluso un suceso contemporáneo (¿la alianza de los argivos con los atenienses post an. 420 a. C.?). Entre los siglos IV-III a. C., Dífilo[435] escribió otra comedia homónima.

La iconografía sobre las Danaides es bastante problemática. El testimonio plástico más

---

[425]Cf. T 1.

[426]MELANIPP., *PMG* 757.

[427]Para la exposición del mito: v. supra, s. v. *Los Egipcios*.

[428]TIMESITH., *TrGF* 1, 214.

[429]A., *TrGF F* 43-6.

[430]GARVIE, 1969, 139.

[431]V. infra.

[432]Marx, 1928, 340.

[433]AR., *PCG* 3.2 *F* 256-76.

[434] Cf. GEISSLER, 1969, 45.

[435]DIPH., *PCG* 5 *F* 24.

antiguo podría ser un fragmento[436] de una cílica de Quíos del 575-550 a. C., en el que una mujer sujeta por el cabello la cabeza de un hombre[437]. Podría reflejar el momento en el que las hijas de Dánao se disponen a enterrar las cabezas de sus difuntos maridos en Lerna[438] o en Larisa[439].

Basándonos en lo poco que conservamos, podemos establecer las siguientes hipótesis:

Primero. La muerte de los Egipcios podría relatarse al comienzo de *Las Danaides*[440] de Frínico, si asumiéramos que el fragmento 14[441] (*Incerta*) pertenecía a esta tragedia. Otra posibilidad sería que ese fragmento procediese de una tragedia desconocida, que formaba una trilogía con *Los Egipcios* y *Las Danaides*.

Segundo. Si la glosa del *F* 4 pertenecía a una escena de un banquete de boda (γάμος), los granos de trigo podrían simbolizar el don de la fecundidad[442]: el problema consiste en decidir si se trataba del banquete de bodas con sus primos o el de unas segundas nupcias con los varones argivos. No tiene fácil solución. Pero se nos ocurre otra posibilidad: Frínico habría relatado ya en su tragedia que las Danaides introdujeron en Grecia de los ritos de Deméter[443], diosa que regaló a Triptólemo el grano de trigo[444]. Sabemos que los iniciados en los misterios de Eleusis interrumpían su ayuno por la noche con la absorción del *ciceón*[445] (bebida ritual en la que se mezclaba poleo y cereales[446]) y que ofrecían a los dioses un pastel (πέλανος) de cebada y trigo[447].

4

HESYCHIUS, ϵ 195 ἔγκαρτα· τοὺς κεκουρευμένους πυρούς· ἀλλὰ καὶ

---

[436]Vid. fig. nº 18.

[437] Los ceramistas de Quíos habrían elegido un mito de gran interés para su clientela de Egipto: BIANCHI-PARIBENI, 1998, Nº 204.

[438]Cf. APOLLOD. 2, 1, 5.

[439] Cf. PAUS. 2, 24, 2.

[440]Aunque también podría asignarse al final de *Los Egipcios*.

[441]V. infra.

[442]Al igual que los pastelillos de sésamo que los novios solían comer en tales ocasiones (FLACELIÈRE, 1959, 72 y ss., OAKLEY-SINOS, 1993, 43).

[443]HDT. 2, 171. Un vaso de Apulia puede aludir a este episodio (cf. Keuls, 1974, 341).

[444]Cf. APOLLOD. 1, 5, 2. Cf. MYLONAS, 1961, 20 y ss.

[445]Como hizo Deméter cuando buscaba desesperada a su hija (cf. *h. Cer.* 208 y ss.).

[446]MYLONAS, 1961, 242 (cf. Delatte, 1955).

[447]MYLONAS, 1961, 260.

ἔγκαρπα

Φρύνιχος Δαναΐσιν.

"*Énkarta*": a los granos de trigo machacados; pero también

"*énkarpa*"

Frínico en *Las Danaides*.

Comentario:

ἔγκαρπα, variante de ἔγκαρτα, es un compuesto posesivo que aparece por primera vez en Frínico. Significa "que contiene frutos"[448] o "que consiste en frutos"[449]. Si el fragmento pertenecía a una descripción de un banquete nupcial (θοίνη γαμική), los granos de trigo machacados servirían para augurar fertilidad. Casualmente, en varios fragmentos de *Las Danaides* de Aristófanes se mencionan también algunos alimentos, que podrían integrar algunos de los platos tradicionales en unos esponsales[450]: así el pan[451] de la comida de bodas; o el pastel nupcial, hecho de sésamo y miel[452], que se ofrecía a la novia antes de pasar a la casa del novio.

ΔΙΚΑΙΟΙ Η ΠΕΡΣΑΙ Η ΣΥΝΘΩΚΟΙ[453]

LOS JUSTOS O LOS PERSAS O LOS COMPAÑEROS DE CONSEJO

Glauco[454] de Regio dice que Frínico comenzaba otra de sus tragedias, *Las fenicias,* con una reunión de los consejeros del imperio persa. La presente tragedia alude casualmente a dicho Consejo en uno de sus títulos alternativos (Σύνθωκοι), lo que ha suscitado numerosos intentos de explicación.

Para algunos[455], este título triple formaba con *Las fenicias* una trilogía, en la que Lenardon[456] incluiría *La caída de Mileto.* Según Lloyd-Jones[457], si la tragedia *Los justos* o *Los persas* o *Los compañeros de Consejo* pertenecía a una misma trilogía que *Las fenicias,*

---

[448] Cf. S., *OT.* 25.

[449] Cf. S., *Tr.* 238.

[450] Cf. FLACELIÈRE, l. c. supra.

[451] Cf. AR., *PCG* 3. 2 *F* 267 (= ATH. 3, 114 C).

[452] Cf. AR., *PCG* 3. 2 *F* 269 (= ATH. 14, 645 E).

[453] F 4 a (cf. T 1). Este título no fue incluido por NAUCKpor lo que el siguiente recibe el número 4 b.

[454] Vid. *F* 8.

[455] Anti, 1952, 41-43; LLOYD-JONES, 1966, 24; ID., 1990, 234. Cf. Schöll, 1859, 44.

[456] Cf. Lenardon, 1978, 105-6.

[457] Lloyd-Jones, loc. cit.; cf. Taplin, 1977, 63, nota 2; Sommerstein, 1996, 54-55.

podríamos asumir que Glauco de Regio[458] se habría confundido[459] al atribuir el prólogo recitado por el eunuco a *Las fenicias*, cuando en realidad pertenecía a esta otra pieza, como vendría a demostrar el título alternativo de *Los compañeros de Consejo*.

Otros eruditos[460] parecen descartar esa posibilidad, porque identifican el triple título de esta tragedia con *La caída de Mileto*. Pero la mayoría[461] soluciona el problema estimando que este título es una designación alternativa de *Las fenicias*, con lo que Glauco mantendría intacta su credibilidad. El doblete habría surgido por una confusión con el titulo de *Los persas* de Esquilo, o porque la tragedia contaba con dos coros diferentes, uno de hombres y otro de mujeres[462]. En realidad, cualquiera de las hipótesis sería posible, porque de este título no conservamos fragmentos ni testimonios (aparte del de la *Suda*), que nos permitan defender una u otra postura.

Mucho más provechoso resulta analizar la información que facilita el propio título. Del primero de ellos, Δίκαιοι, Mazzarino[463] ha extraído las siguientes conclusiones: Δίκαιοι equivale en griego al término persa Ἀρταῖοι[464], que proviene del iranio arta (= δίκη); y, en sentido general, el término Ἀρταῖοι para los griegos era sinónimo de Πέρσαι[465]. Esto solucionaría el problema alfabético del catálogo de la *Suda* y podría aclarar el carácter con el que Frínico retrataba a los consejeros persas. Así lo explica Anti[466]: "¿Quién nos dice que Frínico no haya contrapuesto el sentido de justicia de los consejeros a la voluntad prepotente de los príncipes?"

---

[458]Cf. *F* 8.

[459]No se muestra convencido de ello Pelling, 1997, 2, nota 4.

[460]V. NAUCK², *TGF*, p. 721; CANTARELLA, 1941, 231. En contra, WALKER, 1923, 11; POHLENZ, 1961, 2, 20.

[461]V. LLOYD-JONES, loc. cit.; WALKER, 1923, 8; Marx, 1928, 348; LAMMERS, 1931, 59; SCHMID, 19344, 171 (y nota 10); Stoessl, 1945, 159; LESKY, 1983, 33; ALSINA, 1983, 154. En contra: HOWALD, *1930, 45; Blumenthal, 1941, 915.*

[462] SCHMID, 1934, 171, nota 10.

[463]Mazzarino, 1957, 200.

[464]Cf. HSCH., α 7472, s. v. ἀρτάδες· οἱ δίκαιοι, ὑπὸ Μάγων. ID., 7473, s. v. ἀρταῖοι· οἱ ἥρωες, παρὰ Πέρσαις. Cf. HELLANIC., *FGH* 4 *F* 60: ἀρταίους δὲ Πέρσαι, ὥσπερ <ἥρωας> οἱ Ἕλληνες, τοὺς παλαιοὺς ἀνθρώπους {ἥρωας} καλοῦσι (ἥρ. transp. Snell cf. APOLLON., 84, 32; HSCH., η 874 ἡρώων· πάντων τῶν κατ᾽ ἐκεῖνον χρόνον ἀνδρῶν). Según Bowie, 1997, 40, las glosas de Hesiquio sugieren un asunto mitológico (quizás porque se mencionan los héroes), lo que mitigaría la tentativa de considerar el título estudiado un drama histórico. En nuestra opinión, esta suposición es bastante improbable, pues primero habría que demostrar la veracidad de la hipótesis de Mazzarino.

[465]Cf. HDT. 7, 61, 2.

[466]Anti, 1952, 42.

Los otros dos títulos alternativos, Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι, dejan suficientemente claro que la tragedia tenía un coro de hombres persas, tal vez compuesto por ancianos consejeros, y que su acción dramática se acercaba a algún suceso de la historia contemporánea, en el que, presuntamente, los bárbaros se enfrentaban al pueblo griego.

Anaxionte[467] de Mitilene, de época incierta, escribió un drama satírico titulado los *Persas*. Entre los poetas cómicos, Epicarmo[468] escribió una comedia titulada *Los persas*, tal vez una parodia de la tragedia homónima de Esquilo, representada en Siracusa hacia el 470 a. C., y que Epicarmo pudo tener la suerte de presenciar, aunque tampoco se debe descartar que integrara una versión cómica de alguno de los numerosos enfrentamientos entre griegos y persas. Ferécrates[469] escribió una comedia homónima, cuyo argumento desconocemos, pero en uno de los fragmentos aparece la idea de que el oro persa podría eliminar la pobreza en Grecia[470]. Quiónides[471] compuso también unos *Persas o Asirios*. Metágenes[472] escribió la comedia *Los turio-persas*. Teopompo[473] aludía a la política del s. IV a. C. en *El meda*. Nos ha llegado completa la comedia *El persa* de Plauto[474]. Para acabar, uno de los *nomos* del poeta lírico Timoteo[475] se titulaba *Los Persas*.

De la tragedia de Frínico podríamos conservar un testimonio iconográfico: el "Vaso de los persas"[476], una bellísima cratera apuliana del s. IV a. C. que recibe ese nombre por la escena de una de sus caras. Anti[477] ha hecho un exhaustivo e interesante estudio de esta escena. He aquí sus principales conclusiones: hacia el 350 a. C. un artista italiota hizo una copia a partir de un monumento original ateniense[478] -¿el πίναξ que dedicó Temístocles[479] en el 476 a. C.?- que recreaba una escena de *Los justos o Los*

---

[467] ANAXIO MYTILENAEUS, *TrGF* 1, 202.
[468] EPICH., *PCG* 1 *F* 110-111.
[469] PHERECR., *PCG* 7 *F* 132-141.
[470] *F* 134.
[471] CHIONID., *PCG* 4 T 1.
[472] METAG., *PCG* 7 *F* 6-9.
[473] THEOPOMP. COM., *PCG F* 30-32 (cf. *F* 31).
[474] PL., *Persa.*
[475] TIM., *PMG F* 12-15.
[476] Vid. fig. nº 19.
[477] Anti, 1952, 4, 23-45. En las primeras páginas (23-4) de su artículo aporta abundante bibliografía (p. 25, nota 1) y facilita un espléndido resumen de la historia de las diferentes interpretaciones, que siguen tres líneas principales: 1ª) influencia de los *Persas* de Esquilo; 2ª) figuración histórica; 3ª) influencia de Frínico.
[478] Las figuras de Ártemis Cazadora de Agra y Apolo (¿Boedromión?), en el margen superior izquierdo, indicarían la batalla de Maratón como *terminus post quem* (cf. PLU. 2, 862 A).
[479] Vid. T 4.

persas o Los compañeros de Consejo. Esta tragedia formaba parte de una trilogía, a la que también pertenecía *Las fenicias*.

El carácter dramático de la situación representada en esta pintura[480] quedaría confirmado por la presencia de un verdadero coro de caballeros persas[481] -a quienes aludiría el título *Los persas*- con su corifeo (el orador): la acción transcurre en la corte de Darío, reunido con el Consejo (sentado en las sillas).

Anti[482] imagina escenas resueltas por medio de dos actores, por lo que asume que Frínico ya había introducido en esta tragedia la innovación esquílea. En su opinión, el repetir la escena del Consejo al principio de la acción, cuando Persia tenía el control de la situación (trama de *Los persas*) y al final, cuando lo pierde (trama de *Las fenicias*[483]), podría haber creado un contraste de enorme efecto.

ΜΙΛΗΤΟΥ ΑΛΩΣΙΣ[484]

LA CAÍDA DE MILETO

Es incuestionable que el argumento de esta tragedia debía girar en torno a los horrores ocurridos tras la batalla naval de Lade (494 a. C.), por la que Mileto, adalid de las ciudades jonias, quedó a la voluntad de los persas. Wilamowitz[485] se imaginaba esta tragedia como una especie de "oratorio"con pasajes líricos y narración, pero sin acción. Y Marx[486] sugirió que el coro debía de estar compuesto por mujeres milesias cautivas.

La anécdota narrada por Heródoto ha suscitado numerosas interpretaciones. Los eruditos discrepan en casi todos los aspectos imaginables: 1) la cronología de la pieza; 2) su pertenencia a una trilogía o su identificación con alguna otra obra del poeta; 3) el mensaje político; y 4) la causa de la multa impuesta a Frínico.

---

[480] Con dos ambientes: uno divino (la faja superior) y otro humano (las dos inferiores).

[481] Aparecen arrodillados en el margen inferior derecho.

[482] Anti, o. c., hace la siguiente reconstrucción de la tragedia de Frínico: un prólogo entre Asia y Apate (cf. POLL. 4, 142); tras la *párodo*, un episodio entre Darío y el coro; otro episodio entre Darío y el pedagogo (tal vez el eunuco); y otro, en el que el corifeo discutía con uno de los consejeros. El *éxodo* se iniciaría tras la resolución de Darío.

[483] Vid. *F* 8.

[484] *F* 4 b (cf. T 2).

[485] WILAMOWITZ, 1907, 91-92; ID., 1914, 240; Para KITTO, 1950, 30: "pathetic narrative drama rather than tragedy; real cantata in fact".

[486] Marx, 1928, 347.

1) Cronología. Hoffmann[487] apuntó que Mileto fue tomada a finales del 494 a. C., por lo que Frínico pudo representar esta tragedia en el año 493-492 a. C.[488] (bajo el arcontado de Temístocles[489]), pero Forrest[490] no considera probable una datación tan próxima a los hechos. Según Roisman[491], el estreno se produciría después del 480-9 a. C. (en opinión de Badian[492], poco después de la destrucción de Atenas[493], hacia el 478/7 a. C.).

2) En el título anterior ya nos referimos a la posibilidad de que *La caída de Mileto* perteneciera a una trilogía. Según Lesky[494], debía ser idéntica a *Los Persas*, pues Heródoto cuando dice <<δρᾶμα Μιλήτου Ἅλωσιν>> no se refiere a un título[495], sino al 122 *F* 1. argumento[496], lo que explicaría que no fuese incluida en la *Suda*. Pero esta interpretación debe ser descartada, porque la palabra δρᾶμα no se presta a equívocos y además conservamos numerosos títulos[497] de tragedias cuyo título no procede ni del coro ni del protagonista (v. g. la *Iliupersis* de Iofonte[498]).

3) Mensaje político. No podemos saber si *La caída de Mileto* tenía un fin propagandístico. Muchos eruditos[499] han especulado sobre las posibles tendencias políticas de esta tragedia: para Freymuth[500] carecía de toda intención política y Frost[501] apuntó la

---

[487]HOFFMANN, 1951, 20; cf. Blumenthal, 1941, 914; Wade-Gery, 1958, 177; Freymuth, 1955, 55; Hammond, 1955, 386 y ss.; Salanitro, 1965, 218; Ehrenberg, 1968, 409, nota 2; Bicknell, 1989, 124.

[488]Cf. SCHMID, 1934, 173, nota 5; Wade-Gery, 1958, 171-7; Ehrenberg, 1968, 411, nota 3; Lewis, 1973, 757-8; Podlecki, 1975, 7, 196; Frost, 1980, 74 y ss.; ALSINA, 1983, 155; Bowie, 1997, 40.

[489]Cf. D. H., 6, 34, 1 (vid. Preámbulo); cf. Lenardon, 1956, 405. Entre los que rechazan la tradición que data el arcontado de Temístocles en el 493-2 a. C.: cf. Fornara, 1971; Chambers, 1984, 43-50.

[490]Forrest, 1960, 235.

[491]Roisman, 1988, 15 y ss.

[492] Badian, 1996, 60; cf. Id., *Antichton* 5, 1971, 15-6, n. 44.

[493] Vid. Comentario al T 2.

[494]LESKY, 1983, 415, nota 6; CANTARELLA, 1941, 230; ID., 1970, 213, n.13.

[495]HAIGH, 1946, 44, nota 1, ya señaló lo extraño de tal título para una tragedia.

[496]Cf. Kolb, 1978, 538.

[497]Cf. Rosenbloom, 1993, 160, nota 3.

[498]IOPHO, *TrGF* 1, 22 *F* 2 b.

[499]V. bibliografía aportada por Piccirilli, 1975, 1239-1254 (sobre todo, 1243 y la nota 21, con bibliografía de los que han considerado una obra antipersa o democrática).

[500]Freymuth, 1955, 51. Cf. Heath, 1989, 66-7.

[501]Frost, 1980, 76, que se apoya en la noticia del escolio del T 10 f y del T 14; Manganaro, 1960, 113-123, se permite incluso plantear una evolución en el pensamiento político de Frínico: aunque *La caída de Mileto* sería un drama persianófilo, en *Las fenicias* Frínico se habría convertido ya a la política democrática de

posibilidad de que la obra fuera derrotista y pidiera la paz a cualquier precio con Persia.

Sin embargo, la opinión más generalizada[502] es que Frínico animaría a los atenienses a luchar contra Persia[503], por lo que debía secundar la política de Temístocles[504] -a pesar de que se desconoce su postura en los asuntos de Asia Menor-. Quienes opinan que entre ambos existía afinidad política o amistad se basan en un testimonio de Plutarco[505], según el cual Temístocles corrió con los gastos de *Las fenicias* de Frínico en el 476 a. C. *La caída de Mileto* habría sido puesta en escena bajo el arcontado de Temístocles, cuya influencia marcaría la composición y la representación de esta tragedia.

4) En último lugar, queda por exponer la razón por la que se multó a Frínico. Sería simplificar demasiado las cosas asumir que el incidente[506] causado en el teatro, a saber, el haber emocionado al público hasta el llanto, fue el verdadero motivo del la multa. Tal vez el proceso[507] contra Frínico deba enmarcarse (junto a la elección de Hiparco como arconte) en una lucha política[508] marcada por los asuntos exteriores[509]: la obra podía encerrar una crítica a los políticos que abandonaron a su suerte a los jonios de Asia[510] o contrariar el espíritu nacional[511]. Roisman[512] explica la reacción del público como un hecho cultural o social[513] más que político: Heródoto se habría servido de la expresión οἰκήια κακά, porque Frínico

---

Temístocles. Cf. McGregor, 1940, 71-95.

[502]Cf. Stoessl, 1945, 117; Forrest, 1960, 235; LESKY, 1983, 34; LLOYD-JONES, 1966, 22; ID., 1990, 233 apunta la posibilidad, pero se muestra cauto; Podlecki, 1966, 14, 6 cree que Frínico sólo simpatizaba con la política de Temístocles; Papastavrou, 1978, 10 juzga verosímil que Temístocles propusiera al poeta la composición de la pieza; según Degani, 1982, 255-310, la tragedia secundaba la estrategia naval de Temístocles; cf. ALSINA, 1983, 219.

[503]Cf. AMM. MARC, 28, 1, 3-4 (*gratia probose monendi)*; cf. Wade-Gery, 1958, 177 y ss.

[504]Para Deman, 1954, 303, Frínico en esta tragedia recordaba las desgracias personales de Milcíades.

[505]Cf. T 4.

[506]Esta es la opinión de Bauman, 1990, 14-15.

[507]La mayoría de los autores creen que se trataba de una προβολή (cf. WILAMOWITZ, 1907, 91; Marx, 1928, 344; Freymuth, 1955, 57, n.2). Para este procedimiento: HARRISON, 1971, 2, 62-3; MacDowell, 1978, 194-7.

[508]Cf. PERETTI, 1939, 77.

[509]Cf. Galli, 1971, 65-76 (especialmente, 71).

[510]Cf. HDT., 5, 97, 3.

[511]Cf. Marx, 1928, 347, para quien la tragedia de Frínico estaría inspirada en la *Iliupersis* de Estesícoro.

[512]Roisman, 1988, 15-23. En contra Rosenbloom, 1993, 163.

[513]Para Ostwald, 1988, 339, se trataría más bien de un hecho psicológico.

recordó a los atenienses el mal que ellos mismos habían sufrido (i. e. el saqueo de su ciudad) en el año 480-479 a. C. Rosenbloom[514] cree que los atenienses se identificaron totalmente con las desgracias de los milesios y multaron a Frínico por haberse visto forzados a contemplar su propio destino reflejado en el de Mileto. Sin perder de vista las posibles causas políticas, Pohlenz[515] opina que Frínico ofendió de alguna manera el espíritu de la fiesta de Dioniso. Según Freymuth[516], el importe penal por valor de mil dracmas[517] (no excesivamente gravoso) era el adecuado a la condena por impiedad (ἀσέβεια)[518]: esta multa debía responder a un atentado de Frínico contra el ἱερὸς νόμος de la fiesta de Dioniso *Eleútero*[519]. Schmid[520] cree que Frínico fue multado por haber transgredido la tradición al tratar un tema que escapaba de la edad mítico-heroica -¿pero cómo explicar entonces *Las fenicias* del propio Frínico o *Los persas* de Esquilo?-. Y finalmente según Zielinski[521], la impiedad de Frínico habría consistido en que acabó su representación de manera triste, cuando la costumbre era terminar las trilogías trágicas en un tono jocoso, por medio del drama satírico y con alabanzas a la divinidad[522].

ΠΛΕΥΡΩΝΙΑΙ[523]

MUJERES DE PLEURÓN

Altea, hija de Testio (rey de los curetes de Pleurón), engendró con Eneo[524] (rey de los etolios de Calidón) a Meleagro. Cuentan[525] que a los siete[526] días de su nacimiento se pre-

---

[514]Rosenbloom, 1993, 166 y ss. (y 172).

[515]POHLENZ, 1961, 1, 45.

[516]Freymuth, 1955, 62.

[517] Que equivalían a 4,36 kilogramos de plata. A finales del siglo V, el salario de un obrero no especializado era una dracma por día (vid. FLACELIÈRE, 1959, 148).

[518]Vid. WILAMOWITZ (l. c. ap. Comentario al T 2); MEYER, 1944, 4, 291-4; Burn, 1984, 224.

[519]Cf. WILAMOWITZ, 1907, 91, nota 57.

[520]SCHMID, 1934, 173, nota 4; cf. MURRAY, 1940, 162.

[521]Zielinski, 1927, 30, 76.

[522]Cf. PL., *Lg.* 7, 800 D.

[523]Cf. T 1.

[524]O con el dios Ares (cf. PLU. 2, 312 A; APOLLOD., 1, 8, 2; HYG., *Fab.* 14, 16). HYG., *Fab.* 171: con ambos la misma noche.

[525] Cf. APOLLOD. 1, 8, 2; D. S. 4, 34; OV., *Met.* 8, 445; PAUS. 10, 31, 4; HYG., *Fab.* 171 y 174, 1-3.

[526]Cf. APOLLOD., loc. cit. supra; según OV., *Met.* 8, 451, fue poco después.

sentaron las Moiras y anunciaron que Meleagro moriría en cuanto se consumiera un tizón[527] que ardía en el hogar. Nada más oír esto, Altea recogió el tizón y lo guardó en un arcón[528]. Meleagro[529] era ya un hombre cuando acontecieron los siguientes hechos[530]: Eneo[531] se olvidó de Ártemis, al ofrecer sacrificios a todos los dioses. Ofendida, la diosa envió un monstruoso jabalí que asolaba sus tierras[532], por lo que Eneo[533] promueve la famosísima cacería en la que participan muchos de los Argonautas[534]: Atalanta fue la primera en herir al jabalí y Meleagro lo remató[535]. Meleagro estaba enamorado de Atalanta[536] y le ofreció a la muchacha los despojos del animal. Pero los tíos[537] de Meleagro (los Testíadas) no aceptaban que una mujer se llevara el premio, se lo arrebataron[538] y Meleagro los mató[539]. Surge así una disputa[540] entre calidonios y curetes por la posesión de la cabeza y la piel del animal.

Dos desenlaces[541] diferentes conducen a la muerte de Meleagro. En la versión[542] más difundida se cuenta que Meleagro muere instantes después de que Altea, enloquecida[543] por la muerte de sus hermanos, arroje al fuego el tizón[544], que hasta entonces había conservado

---

[527]IO. MAL. 6, 209, 166, 4, menciona una rama de olivo y quien la arroja al fuego es Eneo, por haber dado la piel a Atalanta (v. infra).

[528]Según HYG., *Fab.* 174, 3, lo enterró en el centro del palacio.

[529]A quien XEN., *Cyn.* 1, 2, menciona entre los discípulos del centauro Quirón. Otros dicen que participó en los juegos en honor de Pelias, en los que resultó vencedor con la jabalina (cf. STESICH., *F* 179b; SIMON., *PMG F* 564); y otros en la expedición de los Argonautas (cf. A. R. 1, 191; APOLLOD. 1, 9, 16; HYG., *Fab.* 14,16; VAL. FLAC. 1, 435; 6, 719; según D. S. 4, 48, 4-5, fue Meleagro el que mató al rey Eetes).

[530]APOLLOD. 1, 8, 2.

[531]A quien Baco había entregado la vid agradecido por su hospitalidad (cf. HYG., *Fab.* 129).

[532]Cf. B., *Epigr.* 5, 96 y ss.; HYG., *Fab.* 172 y 174,4; OV., l. c.

[533]O Meleagro (HYG, *Fab.* 172).

[534]Para los participantes: APOLLOD., l. c.; OV., *Met.* 8, 299 y ss.; PAUS. 8, 45, 6-7; HYG., *Fab.* 173.

[535]Según D. S. 4, 34, 3, Meleagro fue el primero en acertar al jabalí.

[536]Cf. OV., *Ep.* 4, 99; SUET., *Tib.* 44; APOLLOD. 1, 8, 2.

[537] Homero menciona a uno sólo: vid. infra.

[538]D. S. 4, 34, 3, cuenta que esto sucedió cuando Atalanta regresaba a Arcadia.

[539]Cf. APOLLOD. 1, 8, 3; OV., *Met.* 8, 445 y ss.; HYG., *Fab.* 174, 6. B., *Epigr.* 5, 130 también menciona la muerte de los Testíadas, pero no por causa de Atalanta.

[540]Provocada por Ártemis (cf. *Il.* 9, 529-599; B., *Epigr.* 5, 125).

[541]Cf. APOLLOD. 1, 8, 2.

[542]Cf. *F* 6 (= PAUS. 10, 31, 4); A., *Ch.* 604 y ss.; B., *Epigr.* 5, 76-175; D. S. 4, 34, 6; OV., *Met.* 8, 451 y ss.; HYG., *Fab.* 171 y 174.

[543]OV., *Met.* 8, 460-514, describe la lucha que libra Altea entre sus sentimientos como madre y como hermana.

[544]ROBERT, 1920-6, 92, cree que la versión del tizón excluye la otra. Kakridis, 1949, 14 y ss. considera antiguo el motivo del tizón; Bethe, 1925, 7, lo contrario.

celosamente en un cofre. Existe, sin embargo, otra versión más antigua. Homero[545] (que sitúa el combate entre etolios y curetes ante la ciudad de Calidón) relata que Altea, al conocer la muerte de su hermano[546], maldice[547] a Meleagro, pide a los dioses la muerte de su hijo[548] y una Erinis la oye[549]. Meleagro, enfadado por la maldición de su madre, se retira del combate. Desde ese momento los etolios retroceden en su lucha frente a los curetes, y, en el último momento, su esposa Cleopatra lo persuade para que se reincorpore al combate. Homero no habla del final del héroe[550], pero Apolodoro[551] completa el relato diciendo que Meleagro, al volver al combate, mató a los restantes hijos de Testio y pereció en la batalla. Pausanias[552] asume que en Homero "las Erinis[553] escucharon las imprecaciones de Altea y por ese motivo murió Meleagro". En un fragmento papiráceo, que puede provenir de las *Eeas*[554] de Hesíodo, se relata que Meleagro murió "a manos de Apolo[555], luchando contra los curetes junto a la elevada Pleurón". Según Kuhnert[556], Apolo habría jugado ya este papel en la epopeya sobre Meleagro que sirvió de inspiración a Homero[557]. En el fragmento citado antes, Hesíodo podría aludir a la maldición de Altea, cuando dice "de sombría mirada". Si se aceptara esta hipótesis, podríamos estimar que en la versión más antigua los dioses infernales cumplían su maldición por medio de Apolo. Homero[558], por cierto, menciona a Apolo en su relato con relación al enfrentamiento de Idas, el suegro de Meleagro, que se atrevió a tensar su arco contra el dios. Apolodoro[559] finaliza así el relato homérico: al

---

[545] *Il.* 9, 529-599; cf. OV., *Ep.* 3, 92-97.

[546] En B., *Epigr.*, l. c., da muerte a dos hermanos de Altea (cf. infra).

[547] Cf. *Il.* 9, 566. La maldición no aparece ni en la versión hesiódica, ni en Baquílides, ni en Frínico.

[548] Cf. *Il.* 9, 571: παιδὶ δόμεν θάνατον.

[549] Cf. vv. 571-2: 'Ερινὺς ἔκλυεν.

[550] Según ROBERT, 1920-6, 91, no sería un buen agüero para Aquiles el que Fénix mencionara la muerte de Meleagro.

[551] APOLLOD. 1, 8, 3, también relata la versión del tizón: vid. supra.

[552] PAUS. 10, 31, 3.

[553] Según D. S. 4, 34, 5, los dioses cumplieron las súplicas de Altea.

[554] HES., *F* 25, 9-13 (M.-W.); o del poema épico *La Miníada* (cf. *PEG F* 7). Vid. Merkelbach, 1950, 255-263. GANTZ, 1993, p. 328, cree que el comienzo del fragmento debía describir el destino de Meleagro, que no debía figurar como hijo de Eneo.

[555] Cf. HES., *F* 280, 1-2.

[556] KUHNERT, ap. ROSCHER, 1884-1937, s. v. "*Meleagros*", 2593.

[557] Según Willcock, 1964, 150, en esa versión, la muerte de Meleagro excluiría la muerte de los Testíadas.

[558] *Il.* 9, 558 y ss.

[559] Cf. APOLLOD. 1, 8, 3.

conocer la muerte del héroe, Altea y Cleopatra se ahorcan y las mujeres[560] que lloraban sobre su cadáver se convierten en aves[561].

Los poetas de la época arcaica se interesaron por la figura de Meleagro: Estesícoro[562] compone un poema titulado *Los Cazadores del jabalí* y Cleómenes de Regio[563], el ditirambo *Meleagro*.

El motivo del tizón se remonta a *Mujeres de Pleurón* de Frínico, tragedia que muy probablemente tenía el título alternativo de *Altea*[564]. Antes de intentar la reconstrucción de esta tragedia, repasaremos brevemente las fuentes literarias posteriores.

Baquílides[565] incluye el relato mítico del encuentro en el Hades entre Heracles y Meleagro en su *Oda* 5, compuesta para celebrar el primer gran triunfo de Hierón en Olimpia en el 476 a. C. La acción, al igual que en Hesíodo, se sitúa ante las murallas de Pleurón. El poeta relata que Meleagro da muerte a Íficlo y Afarete, sus tíos maternos, por lo que Altea, "su malhadada madre" (μάτηρ κακόποτμος) arroja al fuego el "leño de pronta muerte" (ὠκύμορον φιτρὸν) desde el cofre.

El tema del *Meleagro*[566] de Sófocles es difícil de precisar. Tal vez se centrara en el episodio del combate, pues el coro podría haber estado formado por sacerdotes, que intentarían persuadir a Meleagro para que volviera a luchar.

Pero la tragedia que más influjo debió de ejercer sería el *Meleagro* de Eurípides, cuya acción tocaba el tema de los preparativos de la cacería y la historia amorosa entre Meleagro y Atalanta[567].

Antifonte[568], poeta trágico que vivió entre los siglos V-IV a. C., retomó el tema de la cacería y la disputa de Meleagro con su tío Plexipo en su *Meleagro*. También queda un fragmento de una tragedia homónima de Sosífanes[569] de Siracusa, poeta del s. IV a. C.

---

[560]Sus hermanas en OV., *Met.* 8, 533 y ss.; HYG., *Fab.* 174.

[561]Llamadas "Meleágrides" (cf. OV., *Met.* 8, 533-546; HYG., loc. cit.). Según ANT. LIB. 2, la diosa Ártemis las transformó en aves y las envió a la isla de Leros.

[562]STESICH., *PMG F* 221-222.

[563]CLEOM. LYR., *PMG F* 838

[564]Vid. supra: T 1.

[565]B., *Epigr.* 5, 76-175.

[566]Cf. S., *TrGF F* 401-6.

[567]E., *TGF F* 525. Vid. WEBSTER, 1967 b, 233-236.

[568]ANTIPH. TRAG., *TrGF* 1, 55 *F* 1 b.

[569]SOSIPH., *TrGF* 1, 92 *F* 1.

Entre los tragediógrafos latinos, Accio[570] compuso un *Meleagro*, que, desde Ribbeck[571], se considera inspirado en Eurípides.

Conservamos fragmentos de varias comedias tituladas *Meleagro*: la del poeta siciliano del s. V a. C. Dinoloco[572] y otras de Antífanes[573] y Filetero[574] en el IV. El poeta tarentino Esciras[575], autor de *flíaces*, escribió un *Meleagro* en el s. III a. C. Y Teopompo estrenó poco después del 400 a. C.[576] una *Altea*[577] que ridiculizaba el asunto del tizón.

En el campo de la iconografía, los artistas -dice Woodford[578]- al principio sólo se interesaron por su participación en la cacería del jabalí. A partir del último cuarto del s. V a. C. hacen su aparición los otros aspectos de la leyenda, muy populares ya en la literatura.

Reconstrucción de la tragedia:

Gantz[579] sitúa la acción de *Mujeres de Pleurón* en Calidón[580] (igual que Homero), asediada por los curetes. Allí residiría Altea con sus sirvientas, todas ellas oriundas de Pleurón. Macurdy[581] opina que Frínico pudo inspirarse en el pasaje de la *Ilíada* mencionado antes. Según Walker[582], la tragedia tendría por asunto el descuido de Eneo, pero tal hipótesis está condicionada por su desmedida restauración del artículo de la *Suda*[583].

El prólogo -donde se relataría el origen de la contienda, el descuido de Eneo y sus consecuencias-, podría haberlo recitado Ártemis, Altea[584] (o incluso el propio Meleagro, si pudiéramos demostrar que el fragmento 21 pertenecía a esta tragedia[585]).

---

[570]ACC., *TRF*, p. 193 y ss.

[571]RIBBECK, 1875, 506 y ss.

[572] DINOL., *PCG* 1 p. 179.

[573]ANTIPH., *PCG* 2 *F* 148.

[574]PHILETAER., *PCG* 7 *F* 11 (autor también de una *Atalanta*: vid. Capítulo octavo, s. v.).

[575] SCIRAS, *PCG* 1 *F* 1.

[576] Cf. GEISSLER, 1969, 71.

[577]THEOPOMP. COM., *PCG* 4 *F* 3-4.

[578]V. WOODFORD, *LIMC* 6. 1, s. v. "*Meleagros*", 431.

[579]GANTZ, 1993, 856, nota 25.

[580]También es probable que Frínico la situara en Pleurón (cf. ROBERT, 1898, 156), como en Hesíodo y Baquílides. En este caso, sería difícil de explicar la presencia de Altea.

[581]Macurdy, 1943-4, 239.

[582]WALKER, 1923, 8.

[583]Cf. T 1.

[584]Cf. el prólogo de Eteocles, protagonista de los *Siete contra Tebas*.

[585]Cf. infra.

Vysoký[586] opina que el prólogo de esta tragedia lo interpretaba Ártemis y que sólo se necesitaban dos actores: Altea sería la protagonista y Eneo un personaje secundario. También debían entrar a escena uno o dos mensajeros (Meleagro probablemente no intervenía). Por su parte, Robert[587] estima que bastarían los personajes de Testio, uno o dos de sus hijos y un par de mensajeros.

Con sus llantos el coro (formado por las doncellas de Altea) deploraría las desgracias de su ciudad a lo largo de toda la tragedia. Tal vez el ambiente en el que se desenvolvía el coro fuera semejante al de la *Níobe* de Esquilo, donde las damas lidias acompañaban a su señora en Tebas[588]. El fragmento 6 podría provenir de un canto coral donde se expondrían las consecuencias de la acción de Altea[589]. Vysoký[590] cree que, tras la venganza de Altea y su arrepentimiento, la tragedia terminaría con el suicidio de la reina.

Según Pickard-Cambridge[591], los trímetros yámbicos del fragmento 5 pertenecerían a una resis de mensajero. Este personaje tendría un papel de enorme relevancia (como en *Los Siete contra Tebas*), porque iría refiriendo al angustiado coro de mujeres los lamentables sucesos de la contienda ante los muros de la ciudad. El mensajero rememoraría además antiguos sucesos de la historia del país, acaso un enfrentamiento con el pueblo de los hiantes, como insinúa el *F* 5.

Pausanias[592] afirma que Frínico fue el primer trágico que se ocupó del asunto del tizón entregado por las Moiras a Altea. Pero a continuación dice que Frínico sólo lo tocó de paso, por ser ya muy conocido en el mundo griego. Esto indicaría, a juicio de Wilamowitz[593], que las *Mujeres de Pleurón* no se centraba en la muerte de Meleagro, sino en acontecimientos posteriores[594]. No obstante, Frínico constituye para nosotros la primera fuente donde se conserva esta versión. Pausanias, que no hace una afirmación categórica, pues dice "pare-

---

[586] Vysoký, 1939, 148.

[587] ROBERT, 1898, 156.

[588] Vysoký, 1939, 148.

[589] Aunque para algunos (cf. WILAMOWITZ, 1907, 26) sería una mención pasajera en uno de los cantos líricos, sin relación directa con los acontecimientos. En contra: Vysoký, 1939, 143 y ss.

[590] Vysoký, 1939, 149.

[591] PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 64.

[592] Vid. *F* 6.

[593] WILAMOWITZ, 1935-72, 5. 2, p. 88, n. 2. En contra ROBERT, 1898, p. 156.

[594] Cf. March, 1987, 43-4: la tragedia tocaba algún episodio de la familia de Eneo, tras la muerte de Meleagro.

ce" (φαίνεται), cuando emplea la palabra λόγον podría referirse al relato mítico en general, muy popular desde Homero, y no al desenlace del tizón en particular.

Así pues, Frínico podría haber introducido la siguiente innovación: los dioses infernales (o Apolo) ya no actúan al final de la leyenda, como en la versión homérica, movidos por la maldición de Altea, sino que actúan al principio de la acción: la intervención de las Moiras con el mágico tizón limitaba o devaluaba la importancia de la maldición (no incluida ya por Baquílides), pero el nuevo desenlace imprimía una función dramática mucho más intensa, porque al destruir con sus propias manos el objeto que mantenía con vida a su hijo, Altea actuaba de manera directa. Según Robert[595], el drama de Frínico pudo influir en los *Siete contra Tebas* de Esquilo (recordemos que el coro de esta tragedia lo componen las mujeres tebanas); y también en la oda de Baquílides[596], donde está explícita la derrota de los curetes de Pleurón[597]. Ese influjo habría dejado algunos restos en el vocabulario[598].

5

IOHANNES TZETZES, *Ad Lycophronem* 433[599]: μέμνηται δὲ τοῦ ἔθνους τούτου καὶ Φρύνιχος ὁ τραγικὸς ἐν δράματι Πλευρωνίαις λέγων

στρατός ποτ' εἰς γῆν τήνδ' ἐπεστρώφα ποδί[600],
Ὕαντος δς γῆν[601] ναίεν, ἀρχαῖος λεώς,
πεδία δὲ πάντα καὶ παράκτιον πλάκα
ὠκεῖα μάργοις φλὸξ ἐδαίνυτο γνάθοις.

Frínico también rememora este pueblo en su drama *Mujeres de Pleurón* cuando dice

> Un ejército, que habitaba la tierra de Hiante[602], un antiguo pueblo, en otro tiempo llegó con su pie a esta tierra: y una veloz flama devoró con voraces mandíbulas toda la llanura y la planicie al borde del mar.

---

[595] ROBERT, 1920-6, 92.

[596] B., *Epigr.* 5, 144-151.

[597] ROBERT, 1898, 153 y ss.

[598] ὠκύμορον (vv.141-2) y μάτηρ κακόποτμος (v. 138) evocan algunas palabras de Frínico. Cf. *F* 6.

[599] Cf. sch. in Pind., *O.* 6, 148 (A. B. Drachmann. Hildesheim, 1964, vol. 1, 187 y ss.

[600] Tal vez πολύς, según Nauck.

[601] Ὕαντος γῆ, i. e., Ὑάμπολις? (cf. WILAMOWITZ, 1935-1972, 4, 543, 1).

[602] Cf. BÖLTE, *RE* 1914, 9. 1, s. v. "*Hyantes*", 22: el pueblo pregriego de los hiantes, después de ser expulsado de Beocia por Cadmo (cf. PAUS. 9, 5, 1; 10, 35, 5), se dividió en dos: una parte se estableció en Fócide y fundó la ciudad de Hiampolis; la otra se dirigió hacia Etolia (cf. STR. 10, 464, 4).

Comentario:

Todo el fragmento destaca por el uso de la aliteración. En el primer verso, que pudo servir de modelo para un verso del *Télefo* de Eurípides[603], los sonidos dentales recalcan el vocablo στρατός. En el 2° verso, el término poético ναῖεν queda entre las cesuras pentemímera y heptemímera. Los sonidos |p| y |a| del verso tercero refuerzan con rotundidad el quiasmo que tiene en sus extremos dos sustantivos sinónimos: πεδία y πλάκα. La sustitución por el tríbraco[604] en la primera sede (πεδία) contribuye a dar la rapidez exigida por la figura que aparece en el verso siguiente. En efecto, en el cuarto verso los sonidos guturales hacen más expresiva aún la metáfora aposicional de la "flama", que adquiere un carácter antropomórfico con la expresión <<μάργοις ... γνάθοις>>, donde μάργοις, término poético, precede a la cesura pentemímera. El término φλὸξ, frecuente en Homero y los poetas, es sujeto del verbo poético ἐδαίνυτο. Esta figura de la flama intentaría, sin duda, rememorar el triste destino de Meleagro, mencionado expresamente en el siguiente fragmento.

6

PAUSANIAS 10, 31, 4 τὸν δὲ ἐπὶ τῷ δαλῷ λόγον, ὡς δοθείη μὲν ὑπὸ Μοιρῶν τῇ Ἀλθαίᾳ, Μελεάγρῳ δὲ οὐ πρότερον ἔδει τὴν τελευτὴν συμβῆναι πρὶν ἢ ὑπὸ πυρὸς ἀφανισθῆναι τὸν δαλόν, καὶ ὡς ὑπὸ τοῦ θυμοῦ καταπρήσειεν αὐτὸν ἡ Ἀλθαία, τοῦτον τὸν λόγον Φρύνιχος ὁ Πολυφράδμονος πρῶτος ἐν δράματι ἔδειξε Πλευρωνίαις·

κρυερὸν γὰρ οὐκ
ἄλυξεν μόρον, ὠκεῖα δέ νιν φλὸξ κατεδαίσατο
δαλοῦ περθομένου ματρὸς ὑπ' αἰνᾶς κακομαχάνου

οὐ μὴν φαίνεταί γε ὁ Φρύνιχος προαγαγὼν τὸν λόγον ἐς πλέον ὡς εὕρημα ἄν τις οἰκεῖον, προσαψάμενος δὲ αὐτοῦ μόνον ἅτε ἐς ἅπαν ἤδη διαβεβοημένου τὸ Ἑλληνικόν.

El relato del tizón, que las Moiras dieron a Altea y que Meleagro no iba a morir hasta que el tizón fuera consumido por el fuego, y que Altea lo quemó por completo por su ira, Frínico, hijo de Polifradmón, fue el primero que lo trató en el drama *Mujeres de Pleurón*:

... pues de un gélido
fenecer no escapó: súbita flama lo abatió, luego
que el tizón destruido fue por su madre malévola...

Sin embargo, parece que Frínico al menos no elaboró mucho el relato, como uno haría con una invención propia, sino que lo tocó sólo de paso, porque ya estaba propagado por todo el mundo griego.

Comentario:

---

[603] Cf. E., *F* 102, 16 (Austin): στρατὸς τὰ Πυσῶ[ν πε]δί' ἐπιστρωφᾶι <ποδί>.
[604] Cf. CEADEL, 1941, 83.

Este fragmento, que Pickard-Cambridge[605] compara con un canto del coro de *Los persas*[606] de Esquilo sobre Salamina, se caracteriza por un vocabulario homérico (v. g., el aoristo ἄλυξεν)[607]. Se trata de un canto del coro en versos eolo-coriambos[608], en concreto, de un asclepiadeo mayor (base eólica ○ ○ seguida de coriambos), metro que hallamos en Safo[609] y en Alceo[610], pero en la tragedia griega es el único ejemplo anterior a Sófocles[611]. Las pausas que hay entre μόρον y ὠκεῖα y tras φλὸξ precisamente remarcan la misma expresión que encontrábamos en el fragmento anterior; a ello se añade una aliteración por medio de sonidos guturales. También hay pausa tras περθομένου y αἰνᾶς.

ΤΑΝΤΑΛΟΣ[612]

TÁNTALO

Este mito resulta bastante complicado en casi todos los aspectos por la multitud de variantes disponibles. Tántalo era hijo de Zeus[613] y la ninfa Pluto[614]. Tántalo engendró de la pléyade Dione[615], hija de Atlas, a Pélope y a Níobe[616]. Tántalo, el fundador mortal[617] de la dinastía de los Tantálidas, es hijo de dioses, pero reina entre mortales y tiene hijos mortales. Su reino se suele ubicar en Asia Menor[618]: Ferecides[619] y Helanico[620] mencionan la ciudad

---

[605]PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 64.

[606]Cf. A., *Pers.* 548 y ss.

[607] ἤλυξεν ... κακομηχάνου: Snell pace WILAMOWITZ, 1921, 339, 1 (cf. infra nota 878).

[608] Sobre el metro: cf. WILAMOWITZ, 1921, 611.

[609]SAPPH., *F* 104,2 Voigt.

[610]ALC., *F* 342 Voigt.

[611]S., *El.* 948 y 950.

[612]Cf. infra *F* 7.

[613]Cf. E., *Or.* 5; A., *TrGF F* 162; PI., *O.* 1, 57; PAUS. 2, 22, 3; D. S. 4, 74. Otros dicen que era hijo de Tmolo, monte de Lidia (cf. NIC. DAM., *FGH* 90 *F* 10; sch. in E., *Or.* 5.; TZ., *H.* 5, 444. 452; MANTISS. PROV. 2, 94); o de Himeneo (cf. XANTH., *FGH* 765 *F* 8).

[614]Cf. PAUS. 2, 22, 4.

[615]Cf. HYG., *Fab.* 9; 82; 83. OV., *Met.* 6, 174. Otras fuentes dicen que su esposa era Eurianasa (cf. sch. in E., *Or.* 5 y 11; DOSITH. HIST., *FGH* 54 *F* 1; MANTISS. PROV., loc. cit., hija de Pactolo); Euritemiste, hija de Janto (cf. sch. in E., *Or.* 11); Clitia, hija de Anfidamante (cf. PHERECYD., *FGH* 3 *F* 40; sch. in E., *Or.* 11); Estérope, hija de Atlas (cf. MYTH. 1, 204); Penelope (cf. LAC. PL., *Stat.Theb.* 4, 576); o Antemisia, con quien engendró a Dáscilo (cf. sch. in A. R. 2, 752).

[616]También se menciona a Bróteas entre los hijos de Tántalo (cf. PAUS. 3, 22,4; sch. in E., *Or.* 5).

[617]Cf. E., *Or.*, loc. cit. supra.

[618]Cf. LUC., *Salt.* 54. Según STR. 12, 8, 21: Tántalo reinaba en Lidia o en Frigia. Aunque también se mencionan otros lugares: según D. S. 4, 74: Tántalo era rey de Paflagonia; de Argos (cf. HYG., *Fab.* 124); de

frigia[621] de Sípilo[622]; mientras que Esquilo en su *Níobe*[623] alude al altar de Zeus que los Tantálidas poseían en el monte Ida (Lidia). Tántalo gozaba de riqueza, de renombre y de la amistad de los dioses, pero su insensata desmesura le acarrea un castigo ejemplar[624]. Platón[625] afirma que el nombre de Tántalo ("el que soporta") procede del famoso castigo[626] que este personaje padecía en el Hades. Las fuentes ofrecen versiones muy diferentes también acerca del castigo y del delito cometido por Tántalo.

Con relación al delito, existen las siguientes versiones: 1ª) Píndaro[627] cuenta que Tántalo robó la ambrosía y el néctar que los dioses compartían con él en los banquetes del Olimpo, y se los entregó a los mortales. 2ª) Píndaro[628] relata una segunda versión: Tántalo intentó burlar a los dioses, agasajándolos con la carne de su propio hijo Pélope, al que descuartizó y coció[629]. Pero los dioses descubrieron el engaño y el muchacho fue resucitado por Cloto[630], que le dotó de una belleza aún mayor, sustituyendo el hombro[631] que Deméter[632] había devorado en el banquete por uno de marfil. 3ª) En otra tradición se narra[633] que Tántalo osó revelar los secretos que Zeus le había confiado. 4ª) Otros refieren lo siguiente[634]: en el santuario de Zeus en Creta se hallaba el perro mágico de oro colocado por Rea, para que custo-

---

Tracia (cf. *Suda*, s. v. "*Ilion*"); de Corinto (cf. SERV., *Aen.* 6, 603; MYTH. 2, 102).

[619]PHERECYD., *FGH* 3 *F* 38.

[620]HELLANIC., *FGH* 4 *F* 76.

[621]PLU. 2, 603 A; 778 B.

[622]PAUS. 7, 24, 13: una ciudad (a la que PLIN., *H. N.* 2, 205; 5, 117, llama Tantálide) situada en el monte Sípilo desapareció en una grieta que se llenó de agua y se convirtió en la laguna Sáloe. Seguramente esta laguna no debe ser identificada con la "laguna de Tántalo", también mencionada por PAUS. 5, 13, 7; 8, 17, 3.

[623]A., *TrGF F* 162.

[624]D. S. 4, 74.

[625]Cf. PL., *Cra.* 395 D y ss.

[626]V. infra.

[627]PI, *O.* 1, 59 y ss. (cf. APOLLOD., *Epit.* 2, 1; sch. in *Od.* 11, 582).

[628]Cf. PI., *O.* 1, 25-27; SEN., *Thy.* 144 y ss.; HYG., *Fab.* 83; APOLLOD., l. c. supra.

[629]Cf. Burkert, 1972, 114.

[630]Cf. PI., *O.* 1, 25-27; o Rea (cf. B., *F* 42 Snell); o Hermes (cf. sch. in P., *O.* 1, 40).

[631]Hombro que todavía se exhibía en Élide en tiempos de PLIN., *H. N.* 28, 34. Un siglo después ya habría desaparecido: cf. PAUS. 5, 13, 6, que no dice que fuera de marfil y sí que, conservado en Pisa, fue llevado a Troya, para poner fin a la guerra, tal como había vaticinado una profecía.

[632]Cf. sch. in PI., *O.* 1, 40 a; LYC. 152 y ss. y sch. ad. loc.; o Temis (cf. sch. in PI, *O.* 1, 40 a).

[633]Cf. E., *Or.* 10; APOLLOD., *Ep.* 2, 3; D.S., 4, 74; HYG., *Fab.* 82.

[634]Cf. sch. in PI., *O.* 1, 91 (a); PAUS. 3, 22, 4; sch. in. *Od.* 19, 518; *Id.* 20, 66.

diara a Zeus cuando era niño. Pandáreo, un milesio al que Zeus había puesto de guardián, robo el perro y se lo entregó a Tántalo. Hermes interrogó a Tántalo sobre el paradero del perro, pero Tántalo negó saberlo bajo juramento, por lo que Zeus lo sepultó bajo el monte Sípilo. 5ª) Finalmente conservamos una versión helenística[635]: Tántalo raptó a Ganimedes por su belleza[636].

Del castigo de Tántalo también conservamos una doble tradición: la más antigua, ya en Homero[637], aunque prescinde del delito, relata que Tántalo sufría en el Hades de un hambre y sed eternos. Pero la versión[638] más famosa se remonta a época arcaica: Tántalo es castigado con una enorme roca a punto de desmoronarse sobre su cabeza[639]. Ambas tradiciones terminaron confluyendo[640]. En cualquier caso, el suplicio de Tántalo, al igual que el de otros condenados, sólo cesó por un instante: cuando Orfeo llega al infierno en busca de Eurídice[641]. Un suplicio diferente aparece en un fragmento[642] del poema épico los *Regresos*, compuesto después del 650 a. C., donde se aludía a personajes del Hades: Tántalo "consiguió de Zeus el privilegio de pedir cuanto deseara". Tántalo, "amante del placer", en su "insaciable disposición para los goces", comete un acto de ὕβρις al querer "vivir de forma similar a los dioses". Zeus "cumple su deseo, de acuerdo con su promesa", pero "irritado", castiga la soberbia de Tántalo "suspendiendo sobre su cabeza una piedra, para que no disfrutara de ninguna de las cosas que tenía ante él, sino pasara su vida inquieto". Este fragmento[643] resulta interesante porque podría confirmarnos que ya en la Épica se mencionaba el deseo de Tántalo de obtener el néctar y la ambrosía, para "vivir de forma similar a los dioses". En este caso Tántalo se habría atrevido a pedir los manjares divinos; después habría aparecido una versión diferente en la que Tántalo ya no los pide, los roba.

---

[635]MNASEAS, *FHG* 3 *F* 30.

[636]Cf. DOVER, 1978, 198.

[637]Cf. *Od.* 11, 582-592; OV., *Met.* 4, 457-463; SEN., *Thy.* 1 y ss.

[638]Cf. *PEG, Nosti F* 4; ARCHIL., *IEG* 1 *F* 91; ALC., *F* 365 (Voigt); ALCM., *PMG F* 79; PI., *O.* 1, 57-58; ID., *I.* 8, 9-10; E., *Or.* 4-10; 982-7; PAUS. 10, 31, 10; HYG., *Fab.* 82.

[639]Según una variante de esta versión, Tántalo quedó sepultado bajo el monte Sípilo: cf. sch. in PI., *O.* 1, 91; sch. in *Od.* 11, 582 V: Zeus suspendió a Tántalo atado de manos de lo alto del monte Sípilo y luego lo derribó. Para algunos la piedra hacía referencia al sol (cf. sch. in E., *Or.* 982).

[640]Cf. PAUS. 10, 31, 12; APOLLOD., l. c.; MANTISS. PROV., l. c. supra.

[641]Cf. OV., *Met.* 10, 41-44.

[642]Cf. *PEG, Nosti F* 4.

[643]ATH. 7, 281 B.

Los líricos[644] utilizaron el castigo de la piedra suspendida sobre Tántalo. Entre los trágicos del s. V a. C., además de Frínico, Sófocles[645] compuso un *Tántalo*, centrado tal vez en el episodio del robo del perro de oro y la destrucción del reino de Tántalo sepultado bajo el monte Sípilo[646]. Otros autores dramáticos que compusieron obras con este título fueron Prátinas[647] y Aristarco de Tegea[648].

Píndaro[649] trata en su primera *Olímpica* el asunto del banquete en Sípilo, la caldera, el despedazamiento, el rapto de Pélope a manos de Posidón[650], el robo del néctar y la ambrosía y la roca suspendida. El poeta beocio supone una fuente preciosa, puesto que sabemos que compuso este epinicio en el 476 a. C., año de su viaje a Sicilia. Precisamente ese mismo año Frínico resultaba vencedor en el concurso dramático con una de sus tragedias[651]. Verosímilmente, Píndaro marcharía a Sicilia, tras haber asistido al estreno del *Tántalo* de Frínico (en las Grandes Dionisias del 476 a. C.[652] o de algún otro concurso anterior) y recurriría a este mito, cuando concibió el epinicio que conmemora la carrera ecuestre de Hierón de Siracusa. Lo contrario, a saber, que Píndaro hubiera influido en el *Tántalo* de Frínico, posee menor fundamento, porque el trágico debía tener una edad muy avanzada cuando Píndaro compuso la *Olímpica* primera.

El fragmento 7 de Frínico se refiere con toda seguridad a un banquete amenizado por la música. Nos hallaríamos ante dos posibles versiones del mito: el robo del néctar y la ambrosía, cuando Tántalo participaba de los banquetes celestiales, o el banquete en el que se atreve a asesinar a su hijo Pélope. La segunda hipótesis podría encontrar confirmación gracias al apoyo de la iconografía.

El mito de Tántalo aparece en las artes a comienzos del s. V a. C.[653], pero los artistas sólo parecen interesarse por el famoso suplicio. El pintor Polignoto[654] de Tasos incluyó a

---

[644]Vid. supra.

[645]S., *TrGF F* 572-573.

[646]Cf. PEARSON, *The Fragments ...*, 1917, 2, 209-213.

[647]PRATIN., *TrGF* 1, 4 T 2.

[648]ARISTARCH. TRAG., *TrGF* 1, 14 *F* 1 b.

[649]PI, *O.* 1, 57-65.

[650]Cf. sch. in PI., *O.* 37; APOLLOD., *Epit.* 2, 3; HYG., *Fab.* 83; OV., *Met.* 6, 404-411; LYC. 152.

[651]Vid. T 4.

[652]Aunque esta fecha suele asociarse con el estreno de *Las fenicias* (cf. infra).

[653]V. GANSCHOW, *LIMC* 7. 1, s. v. "*Tantalos*", 843.

[654]PAUS. 10, 31, 12.

Tántalo, agobiado por los dos castigos mencionados, en una de sus composiciones murales que decoraban el Lesque de Delfos, pórtico dedicado por los cnidios hacia mediados de siglo. Todos los demás testimonios artísticos acerca de Tántalo se remontan al siglo IV a. C. en adelante.

Simon[655] ha identificado el asunto del descuartizamiento de Pélope en una metopa[656] del 550 a. C. hallada en el Hereón ubicado en la desembocadura del río Sele.

Otras tres metopas de ese templo representan a Ticio, Sísifo e Ixión, famosos por sus crímenes y sus castigos respectivos, por lo que la figura que vemos dentro de un trípode debe ser Pélope, según Simon, que en su reconstrucción[657] de la metopa restituye a la derecha la figura de Tántalo, armado con una espada[658].

En conclusión, aunque el fragmento que conservamos del *Tántalo* de Frínico encajaría muy bien con el robo de los manjares divinos, la tragedia quizás se centrara en otro asunto con mayor envergadura dramática: el crimen cometido sobre Pélope. En apoyo de esta propuesta se pueden aportar las propias palabras de Píndaro[659] : "Hijo de Tántalo, de ti voy a contar lo contrario de mis predecesores: cuando tu padre invitó a un banquete de la mejor ley, en la estimada Sípilo -ofrecido por corresponder a un festín de los dioses- te raptó entonces el de espléndido tridente, (...) no tardó algún vecino envidioso en sugerir a escondidas que en pleno hervor del agua por el fuego te habían cortado a cuchillo miembro a miembro y que en las mesas, a los postres, habían repartido y comido de tus carnes"[660]. Estas palabras implican que había versiones anteriores (entre ellas la de Frínico) en las que Tántalo era el responsable de la desaparición y la muerte de Pélope. Con relación al castigo[661], lo más probable es que Frínico mencionara al menos el de la piedra, sin descartar que utilizara ambos, al igual que Polignoto.

En último lugar, también podríamos deber a Frínico la introducción (o al menos la difu-

---

[655]Cf. Simon, 1967, 285-6.

[656]Vid. fig. nº 20.

[657]Vid. fig. nº 21.

[658]Cf. Sourvinou-Inwood, 1986, 40-47 (sobre todo, 40, nota 21: con mucha bibliografía), ha estudiado recientemente el mito de Tántalo en un interesante artículo y apoya la tesis de Simon con argumentos muy convincentes. Para otra interpretación: Halm-Tisserant, 1993, 41.

[659] PI, *O.* 1, 36 y ss.

[660] Traducción de P. Bádenas y A. Bérnabé (cf. *Píndaro: Epinicios*. Madrid, 1984).

[661]Para Segal, 1981, 39-40, Tántalo quebranta el orden establecido al dar la comida divina a los mortales y un banquete caníbal a los dioses; y con su castigo se restablece el orden adecuado.

sión) de la variante que emparentaba a Tántalo directamente con Zeus, pues en el verso 5 del *Orestes* de Eurípides leemos: Διὸς πεφυκώς, ὡς λέγουσι, Τάνταλος ("Tántalo, nacido de Zeus, según dicen"). Tales palabras indican que no fue innovación suya. Esquilo se refería a ese origen en un fragmento de su *Níobe*[662] y Píndaro[663] en su relato sobre el descuartizamiento de Pélope alude a Zeus con la palabra πατήρ.

7

HESYCHIUS, ϵ 7361:

ἐφέδρανα (vel ἐφ' ἕδρανα[664])·

ἐφ' ὧν καθῆντο <οἱ>[665] τὰς λύρας ἔχουσι. Φρύνιχος Ταντάλῳ.

Asientos (o sobre asientos):

Sobre los que se sientan los que sostienen las liras. Frínico en *Tántalo*.

Comentario:

Para Lammers[666] es una posible referencia a un coro sentado, como en *Las fenicias*, lo que hace pensar en un coro de danza secundario. El término ἐφέδρανα[667], aunque sólo es usado en Tragedia por Frínico, lo emplean otros autores posteriores[668].

ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ[669]

LAS FENICIAS

Ya mencionamos arriba, al estudiar los otros dos títulos de asunto histórico, la posibilidad de que *Las fenicias* fuera un doblete de la tragedia *Los justos o Los persas o Los compañeros de Consejo*; o que formara con ella parte de una trilogía. Los datos que hoy por hoy poseemos nos impiden decantarnos por cualquiera de esas hipótesis, por lo que tratare-

662 A., *TrGF F* 162.
663 PI., *O.* 1, 57.
664 Conjetura de Meineke recogida por Latte.
665 suppl. Musurus.
666 LAMMERS, 1931, 65 (con abundante bibliografía antigua).
667 Si se acepta la conjetura de Meineke (ἐφ' ἕδρανα), existen expresiones similares entre los trágicos: cf. S., *Ai.* 193 (ἐξ ἑδράνων).
668 AR., *H A* 493 A 23; cf. ORIB., 49, 2, 1; 49, 4, 68.
669 Cf. T 5; T 10 d.

mos de centrarnos en otras cuestiones.

Comenzamos por la cronología: de considerar veraz la noticia de Glauco de Regio[670], esto es, que Esquilo[671] compuso *Los persas* a imitación de *Las fenicias* de Frínico, el *terminus ante quem* de *Las fenicias* sería el 472 a. C., año en que Esquilo venció con la tetralogía de la que formaba parte *Los persas*. En cuanto al *terminus post quem* de la tragedia, no es probable que se celebrasen Dionisias inmediatamente después de la guerra en una Atenas en ruinas, por lo que deben descartarse los años 479-478 a. C.[672]

Marx[673] rechazó la noticia de Glauco acerca de la posterioridad de *Los persas* de Esquilo y dató la representación de *Las fenicias* en el 472 a. C. Pero esta datación tan sólo se basa en el empleo del prólogo por Frínico. Parte -dice Peretti [674]- de "una concepción absolutamente equivocada, de un desarrollo rectilíneo, sin pausas o retornos". Además, lo único que sabemos acerca de esta cuestión va en sentido contrario (ya vimos que Temistio[675] atribuía a Tespis la invención del prólogo[676]).

Bentley[677] fue el primero en identificar *Las fenicias* con la victoria del año 476 a. C, bajo la coregía de Temístocles[678]. Esta hipótesis conduce a otra cuestión: la posible motivación política de Frínico. Lo más probable es que este nuevo[679] encuentro entre nuestro poeta y Temístocles (muy poderoso tras la segunda guerra contra los persas[680]) no sería casual[681].

Según Nenci[682], Esquilo, que combatió en Salamina, escribió *Los persas* para refutar los hechos deformados por Frínico en *Las fenicias*. Por esta razón Esquilo, en el segundo verso

---

[670]Vid. infra: *F* 8.

[671]Según Scazzoso (cf. *Persiani*. Milano, 1957, 8), a Esquilo le movió el espíritu de emulación artística.

[672]Cf. HOFFMANN, 1951, 20; WILAMOWITZ, 1935-72, 5. 1, p. 390.

[673]Marx, 1928, 348 y ss.

[674]Cf. PERETTI, 1939, 148, nota 1.

[675]V. *TrGF* 1 T 6.

[676]Cf. NESTLE, 1930, 13, para quien el prólogo se remonta a los tiempos más antiguos de la tragedia.

[677]BENTLEY, 1857, 287; Wilamowitz, 1985, 1, 143 n. 36); Croiset, 1965, 75, n.1; SCHMID, 1934, 174.

[678]Vid. T 4.

[679]Ambos habrían colaborado anteriormente con motivo del estreno de *La caída de Mileto*: cf. Freymuth, 1955, 52 y ss.; Wade-Gery, 1958, 177; Forrest, 1960, 235; Manganaro, 1960, 116 y ss.; Papastavrou, 1978, 10.

[680]D. S. 11, 54-58. Aunque Forrest, 1960, 235 y ss., cree que fue el declive político de Temístocles lo que le empujó a solicitar la colaboración del poeta.

[681]Cf. Salanitro, 1965, 225; Roisman, 1988, 15 y ss.; WILAMOWITZ, 1914, 50, nota 1, no concibe que Frínico tratara el asunto de Salamina sin alabar a Temístocles, el artífice de la victoria.

[682]Nenci, 1950, 221 y ss.

de esa tragedia, emplea la palabra πιστά, que debe ser interpretada como "digno de fe, creíble, seguro". La insistencia con que Esquilo a lo largo de *Los persas*[683] alude a la veracidad de su relato confirmaría esta hipótesis. Salanitro[684] va más allá y opina que Esquilo rehizo la tragedia de Frínico para ensalzar a Arístides[685] frente a Temístocles, por lo que alude al combate terrestre de Psitalía[686] y calla sobre la victoria naval de Mícale[687].

La representación de *Las fenicias* de Frínico y la de *Los persas* de Esquilo, cuatro años después, pudo causar un enorme impacto entre el público, de ser cierta la suposición de Allen[688], a saber, que la madera de los navíos persas capturados en Salamina (usada para las bigas del techo del Odeón, construido hacia el 446-445 a. C.) hubiera sido empleada para los asientos del teatro de Dioniso, hasta que fueron reemplazados por otros de piedra[689].

A juzgar por el propio título, el coro estaba formado por mujeres fenicias de la ciudad de Sidón[690]; aunque es bastante probable que apareciese otro coro secundario (como el de los jueces en *Las Euménides* o el de los cazadores en el *Hipólito*), formado por los consejeros reales[691]. Este coro secundario, al que podría pertenecer el fragmento 11, entraría en escena con un breve canto tras el prólogo[692]. Según Blumenthal[693], el coro de ancianos estaría integrado por κωφὰ πρόσωπα.

Otra cuestión muy debatida es la del posible asunto[694] de la obra. En este caso, los títulos homónimos no sirven de ayuda, porque tanto *Las fenicias* de Eurípides, como los fragmen-

---

[683]A., *Pers.* 266-267, 737 y ss. Cf. Salanitro, 1965, 225.

[684]Salanitro, 1965, 226. En contra Degani, 1982, 267-8: "no hay razón para imaginar indemostrables motivaciones polémicas".

[685]Cf. Dieterich, 1893, 1075.

[686]A., *Pers.* 447 y ss.

[687]Vid. TH. 1, 93, que relata que Temístocles fue el primero en sostener esta política, que además reforzaba a los demócratas (cf. PLU., *Them.* 19).

[688]Allen, 1, 1941, 173-178.

[689]Cf. O'Neill, 1942, 425-427.

[690]Cf. WILAMOWITZ, 1914, 43. Marx, 1928, 354, pensaba que se trataba de esclavas del templo de Sidón. Otra posibilidad es que se tratara de mujeres del harén (cf. SCHMID, 1934, 175).

[691]Cf. LAMMERS, 1931, 55 y ss.; POHLENZ, 1961, 2, 31; Stoessl, 1945, l. c. infra. Según SCHMID, 1934, 171, nota 10, el poseer dos coros diferentes explicaría que la tragedia fuera conocida con dos títulos diferentes: *Las fenicias* y *Los persas*. Droysen, 1841, 43-48, postuló, además, un tercer coro de soldados de Jerjes.

[692]POHLENZ, 1926, 1961, 2, 31.

[693]Blumenthal, 1941, 915, col. 66.

[694]Raubitschek, 1993, 143-4, cree que esta tragedia sirvió de fuente a HDT., 1, 5, 3 (donde expone las causas del conflicto entre griegos y bárbaros).

tos de *Las fenicias* del tragediógrafo latino Accio[695], se inspiraron en el ciclo tebano. La noticia de Glauco[696] permite deducir que la tragedia de Frínico, al igual que *Los persas* de Esquilo, tenía por argumento la derrota de Salamina. Según Schmid[697], la tragedia debía omitir la batalla de Platea, pues Jerjes no participó en ella. Si el eunuco anunciaba la derrota al principio del drama, la obra debía de carecer de tensión dramática y el lamento debía ser el principal contenido de la tragedia[698]. Pohlenz[699] opina que la batalla de Salamina era anunciada en el prólogo y después era descrita en el curso del drama por un testimonio ocular -este erudito ha puesto de relieve a su vez aquellos pasajes[700] que testifican que esa batalla se prolongó hasta las últimas horas del día-. Pickard[701] cree factible que Frínico aludiera en una misma obra a Salamina y a Mícale, en vista de lo irreal del tiempo de algunas tragedias[702]. Marx[703], sin embargo, considera que la batalla de Salamina sólo se mencionaba en el prólogo, con la intención de dejar suficiente espacio a la batalla de Mícale. Sustenta su hipótesis, apoyándose en la similitud de los tetrámetros citados por Amonio[704] con un pasaje de Heródoto[705], en donde se dice que esa batalla duró hasta el atardecer.

En cualquier caso la manera de abordar el tema por parte de Frínico nos parece muy "moderna", al haberlo enfocado desde el punto de vista del enemigo derrotado. Esta técnica la emplea también Esquilo: La acción de *Los persas* se desarrolla en Susa ante el edificio del Consejo y sólo se necesitan dos actores. Galiano[706] ha señalado algunos rasgos de inmadurez[707], que podrían explicarse por un apego excesivo a la precedente tragedia de Frínico, quien habría empleado sólo un actor y/o que no habría incluido el personaje de la reina

---

[695] ACC., *TRF*, p. 211.

[696] Cf. *F* 8.

[697] SCHMID, 1934, 176, nota 4, en contra Verrall, 1910, 283 y ss. (cf. infra).

[698] Cf. PERETTI, 1939, 257. Cf. HERINGTON, 1985, 142.

[699] POHLENZ, 1961, 2, 31-2.

[700] Cf. A., *Pers.* 428 y ss.; PLU., *Them.* 15.

[701] Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 65.

[702] Cf. ROMILLY, 1971.

[703] Marx, 1928, 352; cf. Stoessl, 1945, 158-9.

[704] Vid. *F* 10 a.

[705] HDT. 9, 101, 1.

[706] Cf. B. PEREA, *Esquilo: Tragedias.* Madrid, 1986, p. 98.

[707] A saber, el que el mensajero se dirija al coro y no a Atosa en el v. 249; o que la soberana haga un mutis definitivo en el v. 851 con el simple pretexto de recoger ropa decente para su hijo, evitando así un interesante encuentro con su hijo Jerjes.

Atosa. Esquilo, por su parte, debía reservar los papeles de Jerjes y de Atosa para el actor principal, mientras que el mensajero y la sombra de Darío serían escenificados por un actor más modesto.

Marx[708] reconstruyó *Las fenicias* del siguiente modo: prólogo pronunciado por el eunuco; una *párodo* de mujeres fenicias y diferentes episodios entre los llantos del coro, en donde los personajes lamentarían las derrotas de los persas.

Y he aquí la conclusiones de Stoessl[709]: Frínico sólo emplearía un personaje y abriría la obra con el prólogo del eunuco, seguido por la *párodo* de ancianos persas; después, un canto antifonal entre este coro y el otro compuesto por muchachas fenicias.

Con relación a la escenografía de *Las fenicias*, podemos hacernos una buena idea del *attrezo* empleado para su representación[710]: la tragedia se abría con la presencia de un eunuco, que preparaba los asientos de los consejeros imperiales, mientras relataba la derrota de Jerjes[711]. Así pues, sobre la escena se levantaría una construcción de madera abierta por los lados, que permitía a los espectadores ver su interior y oír a los personajes. Se trataría de una especie de baldaquino a modo de Casa del Consejo o Βουλευτήριον[712].

8

Argumentum Aeschyli Persarum[713] Γλαῦκος[714] ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι· ἐκτίθησι δὲ καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην·

τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων

πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχός ἐστιν <ὁ> ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἧτταν στορνύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις.

Glauco en la obra dedicada a los argumentos de Esquilo afirma que *Los persas* fue una imitación de *Las fenicias* de Frínico. Cita también el comienzo de aquella tragedia:

Éstas son de los Persas, idos tiempo ha ...

A excepción de que aquí es un eunuco (que dispone asientos para los consejeros del Imperio) el que anuncia, al comienzo, la derrota de Jerjes.

---

[708] Marx, 1928, 359-360.

[709] Stoessl, 1945, 159-160.

[710] Cf. Matino, 1998, 154.

[711] V. T 8.

[712] Cf. HAMMOND, 1972, 426. ID., 1978, 371.

[713] Vid. T 5.

[714] Cf. JACOBY, *RE* 1910, 7. 1, s. v. "*Glaucos* 36", p. 1418, col. 46.

Comentario:

Este trímetro yámbico constituye el primer prólogo conservado del drama griego. Hay que recordar que el uso del prólogo todavía no se había generalizado en esta época y que algunas obras de Esquilo todavía carecen de prólogo[715]. Sepphard[716] sugiere que Esquilo[717] cambió el insulso participio βεβηκότων por οἰχομένων, anticipando una primera nota de desastre que queda claro en el verso 13 con el empleo de οἴχωκε.

Según Arnott[718], los consejeros saldrían a escena en realidad: el coro, por lo tanto, evocaría al eunuco por medio de un verso anapéstico (στορνύς τε θρόνους | ἀρχῆς παρέδροις), que pertenecería a la propia tragedia y no al comentario de la ὑπόθεσις[719].

Al tratarse de un coro de mujeres fenicias -explica Nenci[720]-, la acción debía desarrollarse en Fenicia, por lo que τάδε no puede referirse a las "mansiones", sino más bien a "lo acaecido." También es posible que las mujeres fenicias se hallaran en Persia en calidad de servidoras, lo que explicaría que la tragedia comenzara ante el palacio real[721].

Verrall[722] observó que otros datos aportados por esta ὑπόθεσις están en contradicción con el hecho histórico y con el propio Esquilo, porque, a continuación, se dice que el trágico relataba que "Jerjes marchó contra Grecia y, al ser vencido en la batalla terrestre de Platea y en la naval de Salamina, se retiró a Asia huyendo por Tesalia". Pero Jerjes huyó inmediatamente después de la primera derrota y Esquilo tan sólo alude a Platea como una profecía en boca de la sombra de Darío. Según Verral, una posible explicación es que el comentarista expuso el esquema de *Las fenicias* de Frínico, que sirvió de modelo a Esquilo. Así se explicarían también algunas inconsistencias[723] en la estructura de *Los persas*, bien patente en el pasaje de los vv. 465-514.

---

[715] Así *Suplicantes, Persas, Mirmidones, Níobe.* Cf. Criscuolo, 1998, 67, nota 2. El prólogo expositivo se generalizará en la época de Eurípides, cuando los asuntos míticos se compliquen con variantes menos difundidas.

[716] Sepphard, 1915, 34. Cf. Winnington-Ingram, 1983, 198-9; Garner, 1990, 22 (y 226, n. 3).

[717] A., *Pers.* 1: τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων.

[718] ARNOTT, 1962, 70.

[719] Para LESKY, 1983, 415, nota 7, tal interpretación es inaceptable.

[720] Nenci, 1950, 217.

[721] Según BIEBER, 1961, 20, tanto en *Las fenicias* de Frínico como en *Los Persas* de Esquilo, "remoteness of time in the legendary tragedies is replaced by remoteness of place in the contemporaneous plays".

[722] Verrall, 1910, 283 y ss.

[723] v. g.: alteración de las reglas de versificación esquílea (abundantes versos sin ninguna cesura); un método de puntuación infrecuente; resolución irregular de las sílabas largas, etc. A todo ello hay que añadir un estilo diferente y un lenguaje que carece de la inventiva característica del trágico.

9

Scholium in Aristophanis *Vespas*, 220[724] Dübner (...) δι' ὀνόματος ἦν καθόλου μὲν ὁ Φρύνιχος ἐπὶ μελοποιίᾳ, μάλιστα δὲ τὸ ἐκ τῶν Φοινισσῶν αὐτοῦ τὸ "Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα"[725].

Frínico era célebre en general por su melopeya, pero, sobre todo, el pasaje de sus *Fenicias*: "Tras dejar la ciudad sidonia".

Cf. HESYCHIUS, γ 668: δρᾶμα δὲ ἐστιν, ἐν ᾧ <ὁ ἀπὸ> τῆς θυμέλης ἄρχεται οὕτως·[726]

<XO> Σιδώνιον ἄστυ λίποντες
καὶ δροσερᾶν Ἄραδον.

διεβεβόητο δὲ τὸ μέλος τοῦτο.

Hay un drama en el que el (sc. coro) desde el altar comienza así:

<CO.> Tras dejar la ciudad de Sidón y
Arados, la de húmedo rocío.

El canto ha pregonado esto.

Comentario:

Este fragmento es transmitido por dos fuentes distintas con una importante variante que afecta a la interpretación general: en la edición de los escolios aristofánicos hallamos la lectura λιποῦσα[727], mientras que Hesiquio transmite λίποντες. La lectura λιποῦσαι es una conjetura de Porson, adoptada por Snell[728]. Por otra parte, los eruditos han descartado la lectura de Hesiquio, ya que consideran más adecuado el género femenino para la *párodo* de una tragedia cuyo coro está formado por mujeres. Ahora bien, no podemos descartar que estas mujeres comenzaran su canto describiendo la partida de sus hombres desde las costas de su patria a bordo de las naves persas.

Nos encontramos ante las primeras palabras del coro en versos dáctilo-epítritos[729]. Según

---

[724] Vid. T 10 d, 5.

[725] Cf. *F* 9.

[726] Corrección de J. Hoepken, *De theatro Attico*. Diss. Bonn, 1884, 6.

[727] *Ald.* (et *G*): cf. T 10 d. Lectura defendida por Renehan, 1976, 66 y ss.

[728] Cf. Koster, 1973, 393, nota 2.

[729] Cf. HERINGTON, 1985, 116 (y nota 56).

Lloyd-Jones[730] tanto este fragmento como el siguiente eran cantados por el coro de mujeres y madres de los marineros fenicios (imprescindibles para la armada persa), que sufrieron muchas bajas en Salamina. Quizá con estas palabras las mujeres se referían a su forzosa marcha a Persia como esclavas.

Eurípides emplea palabras muy similares al primer verso de este fragmento en la *párodo* de *Las fenicias*[731] (Τύριον οἶδα λιποῦσ' ἔβαν). Según Méridier[732], el poeta buscaba un efecto sorpresa, al servirse de un título idéntico[733] al de Frínico; y Baquílides[734] en la *Oda 11* usa un verso casi idéntico: Τιρύνθιον ἄστυ λιποῦσαι. Renehan[735] considera que el verso de Frínico podría ser el original -lo que proporcionaría el *terminus post quem* del epinicio de Baquílides-. Existen, sin embargo, dos precedentes claros en Homero[736] y la *Esmirneida* de Mimnermo[737], una elegía narrativa de tema histórico en la que también podría haberse inspirado Frínico. Tal vez lo mejor sería mejor considerarlos, como dice Maehler [738], "ejemplos independientes de típica dicción poética".

10

Scholium in Aristophanis *Vespas* 220[739] (...)
καὶ Σιδῶνος προλιπόντα ναόν
Tras abandonar el templo de Sidón.

Comentario:

Koster[740] cree que este verso, un endecasílabo sáfico acéfalo o con síncopa, puede pertenecer al mismo pasaje lírico que el fragmento anterior: ni el cambio de número -este erudito

---

[730]LLOYD-JONES, 1966, 23; ID., 1990, 234.

[731]E., *Ph.* 202 y ss. Vid. también: E., *Ba.* 171-2; E., *TGF F* 819, 1.

[732]Cf. GRÉGOIRE-MÉRIDIER, *E.: Les Phéniciennes*, ..., 1950, 129.

[733] Pero en *Las fenicias*, estrenada hacia el 411-409 a. C., Eurípides abordaba el enfrentamiento de los hijos de Edipo. Y este asunto fue parodiado poco después por Aristófanes en su comedia *Las fenicias* (v. *PCG* 3. 2, *F* 570-576); y por Estratis (*PCG* 7 *F* 46-53) en una comedia de idéntico título (cf. GEISSLER, 1969, 60).

[734]B., *Epigr.*11, 57.

[735]Cf. Renehan, 1976, 67.

[736] Il. 14, 281: Ἰμβρρου ἄστυ λιπόντε.

[737] MIMN., *IEG F* 9, 1: Νηλήϊον ἄστυ λιπόντες.

[738] Cf. MAEHLER, 1982, 2, 226.

[739]Vid. T 10 d.

[740]Koster, loc. cit.

adopta la lectura προλιποῦσα-, ni de ritmo lo impiden, pues fenómenos similares aparecen, por ejemplo, en Esquilo. En otro verso quedaría claro a qué divinidad fenicia se aludía.

10a?

AMMONIUS GRAMMATICUS, ad Φ 111 δείλη[741]· Φρύ[νιχος δ' ὁ τραγ]ικὸς ἐν Φοινίσσαις. δε<ε>ίλη<ν>

ὑ]πὸ τὴν δεείλην ἔπλετο [

* *

ἄνδρες ἐκτείνοντο [- ξ - μ]ην ἐς δ<ε>ιέλην.

Frí[nico, el trág]ico, en *Las fenicias*. "Tarde":

al llegar la tarde hubo (...)

* *

los hombres eran matados al atardecer.

(Cf. *Il.* 21, 111: ἔσσεται ἢ ἠὼς ἢ δείλη ἢ μέσου ἡμαρ,
ὁππότε τις καὶ ἐμεῖο Ἄρῃ ἐκ θυμὸν ἕληται,
ἢ ὅ γε δουρὶ βαλὼν ἢ ἀπὸ νευρῆφιν ὀϊστῷ.

Será o bien de madrugada o por la tarde o al mediodía, cuando alguien incluso a mí logre arrebatarme en la refriega de Ares el hálito vital, o con una lanza o bien con una flecha disparada desde la cuerda de un arco).

Comentario:

Este fragmento proviene de un papiro del s. II d. C., en el que encontramos escolios al libro XXI de la *Ilíada*. Pertenecen a Amonio, que pretende aclarar el significado de un término homérico por medio de un par de versos de *Las fenicias* de Frínico[742], donde describía una cruenta batalla.

Diversos han sido los intentos de restauración[743] de este papiro, que conserva restos de tetrámetros trocaicos. Así por ejemplo la restauración de Diels[744]: ἐς δὲ πρ>ωΐην δεείλην πλείο<νες δισμυρ>ίων / ἄνδρες ἐκτείνοντο <καὶ τρὶς ὀψί>ην ἐς δειέλην ("Al llegar el primer atardecer más de veinte mil hombres / y treinta mil fueron matados al ano-

[741] = *P. Oxy.* 2, 221, col. iii 4-8 (Grenf.-Hunt). Cf. sch. in *Il.* 5, 82 y ss. Erbse.

[742] Según LLOYD-JONES, 1966, 32; ID., 1990, 236, nota 33, no tienen nada que ver con nuestro Frínico.

[743] Blumenthal, 1941, 916, 32-42. Cf. la restauración de Erbse (*TrGF* 1, p. 76).

[744] Diels, 1901, 29.

checer"). Dies[745] considera que los jonismos que aparecen en estos versos (tal vez una descripción de la batalla de Platea[746]) deberían considerarse arcaísmos.

Marx[747], que relaciona estos versos con la batalla de Mícale, los restauró de otra manera: περὶ δὲ πρ>ωΐην δεείλην πλείο<νες τῶν μυρ>ίων / ἄνδρες ἐκτείνοντο <τετράκις[748] ὀψί>ην ἐς δειέλην ("En torno al primer atardecer hasta el anochecer / fueron muertos más de cuarenta mil hombres"). Este erudito atribuye los jonismos a un personaje jonio leal a los persas.

11

ATHENAEUS 14, 635 C καὶ Φρύνιχος δὲ ἐν Φοινίσσαις εἴρηκε

ψαλμοῖσιν ἀντίσπαστ' ἀείδοντες μέλη

Frínico en *Las fenicias* ha dicho

Mientras cantan melodías con acompañamiento alternante de sus cuerdas[749].

Comentario:

Este trímetro yámbico presenta una cesura en la tercera sede tras la elisión[750]. Para Gamberini[751] la expresión ἀντίσπαστα μέλη se puede interpretar de dos modos diferentes: "melodías en contraste cantadas por dos semicoros" o por "melodías diversas"[752].

Podría tratarse de la descripción de una fiesta interrumpida por la llegada de noticias funestas. El participio ἀείδοντες aludiría a un coro secundario compuesto por los consejeros reales, lo que confirmaría la existencia de dos semicoros. También podría ser una descripción de los cantos de los marineros fenicios.

12

ANTIATTICISTA, p. 114, 6 (*Anecdota Graeca,* 1 Bekker)

---

[745]Diels, 1901, 33 y ss.

[746]Aunque la batalla de Platea ocurrió en las primeras horas del día: cf. HDT. 9, 101-2.

[747]Marx, 1928, 357.

[748] Cifra que coincide con D. S. 11, 36, 6.

[749]Cf. Pl., *F* 125.

[750]Fenómeno frecuente en Eurípides: vid infra *F* 21.

[751]GAMBERINI, *Plu.: Della musica*, p. 221, nota 5.

[752]Cf. DEL GRANDE, 1932, 67; Id., 1961, 206. ROMAGNOLI, 1922, 177.

σφηκῶσαι·

τὸ δῆσαι. Φρύνιχος Φοινίσσαις[753].

Haber anudado:

Haber atado. Frínico en *Las fenicias*.

Comentario:

Este fragmento sugiere unos prisioneros maniatados. En tragedia, este verbo sólo está atestiguado por Frínico[754]. Sófocles[755] emplea el sustantivo neutro σφήκωμα ("cima") en sentido metafórico a partir del aguijón de las avispas. Pero σφήκωμα también significa "cuerda"[756], que lo acerca a la glosa de este fragmento.

INCERTARUM FABULARUM FRAGMENTA

13

ATHENAEUS 13, 564 F Φρύνιχός τε ἐπὶ τοῦ Τρωΐλου ἔφη[757]

λάμπει δ' ἐπὶ πορφυρέαις παρῇσι φῶς ἔρωτος.

Y Frínico decía sobre Troilo:

La luz del amor resplandece en sus mejillas de púrpura.

Comentario:

Para Herington[758], este verso es un ejemplo de *dicolon* (enoplio + itifálico) ya documentado en Arquíloco[759]. La transición de un ritmo a otro, marcada por medio de la aliteración entrecruzada de los sonidos |p| y |r|, produce un suave efecto musical. Si a esto le añadimos

---

[753]Cf. *EM*, σ 738, 42; PHOT. 560, 14 (οὕτως Φρύνιχος); y *Et. Gen.* (sin indicar el nombre del poeta ni la tragedia).

[754]El verbo parece significar lo mismo desde Homero (*Il.* 17, 52). Las glosas de Hesiquio y otros autores lo confirman.

[755]S., *TrGF F* 341,2.

[756]Como verbo ya con ese significado en *Il.* 17, 52. Cf. CHANTRAINE, 1968, s. v. σφήξ.

[757] <<λάμπειν ἐπὶ πορφυραῖς παρῇσι φῶς ἔρωτος>>. Cf. ATH. 13, 604 A: ὡς καλῶς Φρύνιχος ἐποίησεν εἴπας λάμπει δ' ἐπὶ πορφυρέαις παρῇσι φῶς ἔρωτος (= IO., *FGH* 392 *F* 6, 1-14). Cf. EUST., *Od.* 1558, 19 (sin citar a Frínico): λάμπεις ἐπὶ πορφυραῖς παρειῇσι φῶς ἔρωτος.

[758]HERINGTON, 1985, 116. WEBSTER, 1970, 112-113, lo analiza como un período métrico compuesto por un prosodíaco y un dímetro yámbico cataléctico y resalta que, aunque tal período fue empleado por Estesícoro, en la tragedia no aparece hasta la *Antígona* de Sófocles.

[759]ARCHIL., *F* 168-71 W.

la nota de color, nos recuerda muy gratamente el bello y cuidado estilo formal de nuestros poetas modernistas[760] de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Tras la diéresis aparece παρῇσι, palabra muy empleada en Tragedia[761]. Lesky[762] no considera suficiente este fragmento como para asumir que Frínico compusiera un *Troilo*, aunque nada impide pensar lo contrario.

Troilo era el hijo más pequeño de Príamo y Hécuba[763]. Durante el sitio de Troya, Aquiles le da muerte[764], cuando el joven ejercitaba sus caballos cerca del templo de Apolo Timbreo, fuera de los muros de la ciudad[765]. Dos versiones diferentes explican el motivo. La más antigua se remonta a Licofrón[766]: Aquiles, enamorado de Troilo, lo mató sobre el ara de Apolo. Servio[767] dice que Aquiles soltó unas palomas para atraer a Troilo, porque sabía que le gustaban al muchacho. Acto seguido lo estrechó entre sus brazos, Troilo se resistió y Aquiles lo mató. Después Apolo se vengó de ese sacrilegio provocando la muerte de Aquiles[768].

Otra versión explica que Troilo debía morir para que Troya pudiera ser tomada[769]. Una colección mitográfica[770] añade que existía un oráculo, según el cual la ciudad no caería si el muchacho llegaba a la edad de veinte años.

La primera mención de Troilo se encuentra en la *Ilíada*[771], donde el rey Príamo se lamenta por la muerte de sus valerosos hijos, caídos en combate, y, entre ellos, cita a Troilo. Así pues, parece que Homero presenta al joven como un hombre adulto[772], al que llama

---

[760] Cf. Los siguientes versos de Rubén Darío: "Y ríe, y muestren tus labios / su púrpura húmeda y fresca" ("El año lírico", *Azul.* Madrid. Austral, 1997, 148 y ss.).

[761] Cf. A., *Ch.* 24; E., *I. A.* 187; ID., *Hec.* 410; etc.

[762] Cf. LESKY, 1983, 34.

[763] Algunas fuentes lo llaman hijo de Apolo: cf. LYC. 313 (loc. cit. infra); y APOLLOD. 3, 12, 5.

[764] Cf. APOLLOD, *Epit.* 3, 32.

[765] Sch. in *Il.* 24, 257. Cf. IBYC., *SLG F* 224, 9-10. O en el propio templo (APOLLOD., *Epit.* 3, 32; EUST., *Il.* 1348, 23). Según STR. 13, 1, 35, el santuario estaba situado donde el río homónimo desemboca en el Escamandro.

[766] LYC. 307-317. Cf. sch. ad. loc.

[767] Cf. SERV., *Aen.* 1, 474.

[768] Cf. sch. in LYC. 307.

[769] PLAUT., *Bac.* 953-5.

[770] Cf. MYTH. 1, 210.

[771] *Il.* 24, 255 y ss.

[772] Cf. sch. T in *Il.* 24, 257: τὸν Τρωίλον οὐ παῖδα, διότι ἐν τοῖς ἀρίστοις καταλέγεται.

ἱπποχάρμης ("amante de los caballos")[773]. Pero la muerte de Troilo a manos de Aquiles es transmitida por primera vez en los *Cantos Ciprios*[774].

En un papiro con los restos de un comentario a Íbico[775], hallamos la alusión literaria más antigua a Troilo como παῖς[776], muerto por Aquiles en el templo de Apolo, fuera de los muros de la ciudad. Cavallini[777] resalta que esta alusión confirma que Íbico -un poeta que tiende a introducir en los mitos elementos homoeróticos[778]- se ocupaba ya de la variante amorosa de la leyenda.

Entre los poetas trágicos, el único título conocido es el *Troilo* de Sófocles[779]. En esa tragedia el joven resultaba muerto, mientras ejercitaba sus caballos junto al Timbreo, por la lanza de Aquiles[780], que mutilaba el cadáver[781]. La acción transcurría delante del templo de Apolo, cerca de una fuente. Entre los personajes, además de Troilo, habría que admitir la presencia de su Ayo (un eunuco). Ignoramos si el argumento de esa tragedia se centraba en el asunto del oráculo sobre la toma de Troya; o si se ocupaba de la versión amorosa[782], porque el elemento erótico de la leyenda, como hemos visto, ya era mencionado por Frínico, que concebiría a Troilo como ἐρώμενος[783]. Por desgracia, no sabemos si Frínico le dedicó al asunto una tragedia, pues su fuente, Ateneo, no menciona el título de la pieza a la que pertenecía el fragmento.

Entre los comediógrafos, Estratis[784] compuso una comedia titulada *Troilo*, que podría parodiar la tragedia de Sófocles[785].

Los numerosos testimonios iconográficos del mito de Troilo se centran en tres hechos: la

---

[773] El epíteto podría sugerir que la leyenda sobre la emboscada ya existía (cf. PEARSON, *The Fragments...*, 1917, 253, n. 1). Sin embargo uno de los escoliastas dice que la leyenda fue creada a partir de ese epíteto: cf. sch. A in *Il.* 24, 257.

[774] *PEG F* 41. Según WELCKER, 1849, 517 y ss., el escolio de la nota anterior aludiría a los *Cantos Ciprios*.

[775] IBYC., *SLG F* 224, 10-11. Íbico evoca la belleza de Troilo en su *Oda a Policrates* (IBYC., *PMG F* 282 a 40-45).

[776] Cf. VERG, *Aen.* 1, 474-478, que lo llama "*puer*"; y HOR., *C.* 2, 9, 15, que lo llama "*impubes*".

[777] Cavallini, 1994, p. 41.

[778] Cf. DOVER, 1978, 197 y ss.

[779] S., *TrGF F* 618-635.

[780] Cf. sch. T in *Il.* 24, 257 (v. S., *TrGF*, p. 453).

[781] Cf. S., *TrGF F* 623.

[782] Así lo cree ROBERT, 1920-6, p. 1124-1125. Según SCHMID, 1934, 444, Sófocles empleó ambos motivos.

[783] PEARSON, *The Fragments* ..., 1917, 2, 254.

[784] STRATT., *PCG* 7 *F* 42.

[785] Cf. PEARSON, *The Fragments* ..., 1917, 2, p. 255.

emboscada de Aquiles[786]; la persecución y muerte de Troilo al huir a caballo[787]; y la lucha sobre el cadáver del joven[788]. Según Séchan[789], la cerámica de figuras negras se basaría en la Epopeya, mientras que la serie de figuras rojas estaría influida ya por Sófocles.

Con relación a este trabajo, interesa resaltar algunos detalles iconográficos que permitan ver reflejada una de las dos versiones que explican el ataque de Aquiles. El asunto de la emboscada suele desarrollarse en torno a una fuente, en la que Políxena llena una jarra de agua, mientras que Aquiles aguarda escondido. A priori, esta escena parece más acorde con la profecía que exigía la muerte del joven. Un vaso corintio de finales del siglo VI a. C., conservado en el Museo Nacional de Atenas, presenta a Troilo barbado, lo que excluye el motivo erótico. Pero este detalle constituye una excepción en el amplio repertorio iconográfico[790].

Carpenter[791] resalta otro detalle interesante: en muchas de las representaciones de la emboscada, aparece un pájaro (quizá el cuervo de Apolo) posado sobre la fuente. Su función sería la de recordar al espectador el papel del dios en la leyenda.

En cualquier caso, la versión amorosa se remonta también a una época bastante temprana: en un panel de embrazadura de bronce[792] del 590-80 a. C., Aquiles se dispone a matar a Troilo sobre un altar en el que se posa un gallo, símbolo[793] frecuente del amor de los hombres hacia los muchachos[794].

Según Gantz[795], existe una importante diferencia entre el desenlace que vemos en los bronces de Olimpia (en los que el altar y el asesinato están unidos), y el que podemos intuir de las representaciones con el episodio de la fuente. Tal vez se trate de dos versiones diferentes, aunque quizás la historia completa relatara que Troilo, desmontado de su caballo por Aquiles, era conducido (o lograba huir) hasta el santuario, siendo sacrificado allí mismo

---

[786] Cf. KOSSATZ-DEISSMANN, *LIMC* 1. 1, s. v. "*Achilleus*", nº 206-281.

[787] ID., nº 282-358.

[788] ID., nº 359-377.

[789] SÉCHAN, 1926, 214-218.

[790] Hallado en Cleonas y conservado en Atenas (Museo Nacional 277). Vid. un cántaro beocio del 550 a. C.: KOSSATZ-DEISSMANN, *LIMC* 1. 1, s. v. "*Achilleus*", nº 252.

[791] CARPENTER, 1991, 18.

[792] Museo de Olimpia, B 987. Cf. Kunze, 1950, 141-2.

[793] Cf. DOVER, 1978, 92.

[794] GANTZ, 1993, 597.

[795] GANTZ, 1993, 599.

para insultar a los dioses protectores de Troya.

La versión amorosa debió de gozar de un aprecio especial en la aristocrática sociedad de la época arcaica. Y, desde luego, no habría que descartar que Frínico hubiera compuesto una tragedia sobre el príncipe troyano (tal vez un *Troilo)*, cuyo nudo argumental fuera el tema erótico[796], que parece más antiguo que el del oráculo admonitorio: el poeta e historiador Ión de Quíos relataba[797] que su amigo Sófocles citó el fragmento de Frínico deslumbrado por la belleza de un joven copero[798].

Se trataría de una cita muy oportuna, pues podría pertenecer a un canto coral en el que se ensalzaba la belleza del príncipe troyano en todo el esplendor de su juventud, antes de producirse el sangriento desenlace[799].

14

HEPHAESTIO GRAMM. 12, 3 (38, 9 M. Consbruch) τῶν δὲ ἐν τῷ μέτρῳ μεγεθῶν τὸ μὲν ἐπισημότατόν ἐστι τὸ τετράμετρον καταληκτικόν, οἷον ἐστι τὸ Φρυνίχου τοῦ τραγικοῦ τουτί·[800]

τό γε μὴν ξείνια δούσας[801], λόγος ὥσπερ λέγεται,
ὀλέσαι κἀποτεμεῖν ὀξέι χαλκῷ κεφαλάν[802]

El tetrámetro cataléctico es el más señalado de entre los metros, como lo prueba el ejemplo siguiente del poeta trágico Frínico:

Al contrario, tras dar acogida, como cuenta el relato,
mataron, y con bronce acerado su cabeza cortaron.

Comentario:

Aquí tenemos dos tetrámetros jónicos catalécticos[803] con fuerte influjo homérico,

---

[796] Como sugiere el empleo del término ἔρωτος (v. supra).

[797] IO., *FGH* 392 *F* 6, 1-14 (= ATH. 13, 604 A cf. supra).

[798] Garner, 1990, 79, señala que Sófocles se sirvió de este fragmento de Frínico en la oda sobre el poder del amor de la *Antígona* (vv. 781-4). Cf. Burton, 1980, 114; JEBB, *Antigone* ..., 1906, ad. loc.

[799] GANTZ, 1993, 602, cree que la terrible acción de Aquiles podría haber sido justificada después con la incorporación de la profecía.

[800] Cf. TRICHAS, *Libellus de novem metris* 395, 32 Consbruch: καὶ Φρύνιχος ὁ παλαιὸς ποιητής, ὅ τε κωμικος καὶ ὁ τραγικός, ἐν πολλοῖς φαίνονται χρώμενοι τοῖς τοιούτοις (sc. τετραμέτροις ἰωνικοῖς); MAR.VICT. (vid. *Gramm. Lat.* 6, 1, 95, 2).

[801] δούσαις: G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*. Leipzig, 473.

[802] WILAMOWITZ, 1921, 339, nota 1: Frínico debía emplear κεφαλήν en lugar del dorismo κεφαλάν.

[803] También llamado "*galiámbico o metroico*".

pues en *Il.* 17, 126 aparece la expresión κεφαλήν ... ὀξέι χαλκῷ. Crusius[804] compara este fragmento con un pasaje de Heródoto[805] y con otro de *Los persas*[806] de Esquilo y atribuye este fragmento a *Las fenicias*. Sin embargo, en nuestra opinión, este valioso fragmento[807] aludiría a uno de los momentos más dramáticos de la historia de las Danaides: el asesinato de sus primos[808]: el empleo del participio de aoristo δούσας, que concertaría con un nombre femenino en acusativo (¿Δαναΐδας?), podría avalar nuestra hipótesis.

Webster[809], que también asigna este fragmento (y el siguiente) al asunto de la muerte de los Egipcios, señala que el tetrámetro está presente en los poetas de Lesbos y en Anacreonte; y que los coros jónicos de la tragedia suelen ser entonados por personajes orientales[810].

[15][811]

16

EUSTATHIUS TESSALONICENSIS, *Commentarii ad Homeri Odyssseam* 1430, 62

ταῦρος ἀργιμήτης (vel ἀργιμήτας)

ἤγουν λευκός, φασί, παρὰ Φρυνίχου ὁ διακομίσας τὴν Εὐρώπην.

Toro de rápida mente.

Esto es, blanco, dicen; en Frínico el raptor de Europa.

Cf. HSCH., α 7046: ἀργιμήτας ταῦρος· ταχύμητις. ἢ λευκὸς παραγώγως. λέγεται δὲ ἐπὶ τοῦ διακομίσαντος Εὐρώπην.

"Toro astuto: de rápida mente; o blanco, por derivación: dícese del raptor de Europa".

---

[804]CRUSIUS, 1890, 690.

[805]Cf. HDT. 7, 35.

[806]Cf. A., *Pers.* 369.

[807]No estimamos pertinentes las dudas de Nauck (cf. *TGF*, p. 723), según el cual cada uno de estos versos podría pertenecer a lugares diferentes.

[808]Cf. APOLLOD. 2, 1, 5. Vid. supra.

[809]WEBSTER, 1970, 113.

[810]v. g., el coro de ancianos de los Persas de Esquilo. Sobre el uso de los metros jónicos para evocar el lujo asiático: cf. WEST, 1982, 124; HALL, 1989, 82, N. 118.

[811]Cf. PHRYN. COM., *PCG* 7 *F* 76.

Comentario:

Para Nauck[812], en lugar de ἀργιμήτης, sería más lógico encontrar ἀργιμέτωπος[813]. Pero, aunque todos los compuestos de ἀργι- significan "blanco"[814], nuestra traducción de ἀργιμήτης ("de mente rápida") procede de Hesiquio, que sin duda juega con la idea de que el toro que raptó a Europa era blanco[815].

Para Walker[816], se trataría de un fragmento proveniente de una tragedia titulada *Asis*, tragedia que le atribuye a Frínico apoyándose tan sólo en su fecunda imaginación, que le induce a encontrar corrupciones paleográficas por doquier.

Aunque lo más probable es que Frínico aludiera de pasada al mito de Europa en una de sus tragedias[817], no debemos descartar que en su producción dramática se ocupara de la otra rama genealógica de los descendientes de Posidón y Libia: la de Agenor[818]. Cuenta Apolodoro[819] que Agenor[820] -o Fénix[821]-, rey de Fenicia engendra con Telefasa[822] a Europa y a tres varones: Cadmo, Cílix y Fénix[823]. Zeus, enamorado de Europa, se transforma[824] en un blanco toro manso. Cuando la muchacha se monta confiada en su lomo, Zeus huye con ella por mar hasta Creta[825]. Un escolio[826] añade que la muchacha, acompañada de ninfas, recogía

---

[812]Cf. *TGF*, p. 724.

[813]Como dice MOSCH. 2, 85, acerca del mismo toro: κύκλος δ' ἀργύφεος μέσσῳ μάρμαιρε μετώπῳ.

[814] Cf. D. S., 7, 16 (ἀργικέρως); PI., *Fr.* 200 (ἀργίλοφος); ARCHIL., *LG* 1, 18 (ἀργιλιπής); S. *TrGF F* 534, 2 (ἀργινεφής); etc.

[815] Para un ejemplo similar cf. ἀργιόδους (*Il.*, 10, 264), interpretado por los lexicógrafos como "de afilados dientes".

[816]WALKER, 1923, 12 y 8.

[817]Según Meineke (cit. ap. *TGF*, p. 724 N.), este fragmento proviene de *Las fenicias*.

[818]De la descendencia de Belo se ocupaba en *Los Egipcios* y *Las Danaides*.

[819]APOLLOD. 3, 1, 1.

[820]Cf. HDT. 4, 147; E., *Ba.* 171; LUC., *D. Mar.* 15, 1; ID., *Syr. D.* 4; OV., *Met.* 2, 858; HYG., *Fab.* 155, 2; 178, 1; D. S. 5, 78; NONN., *D.* 8, 183 y ss.; ST. BYZ., s. v. Εὐρώπη.

[821]Cf. *Il.* 14, 321 y ss. (que sólo menciona a Minos y Radamante como hijos de Europa); sch. in *Il.* 2, 494; HES., *F* 140-1; B., *Epigr.* 17, 29 y ss.; MOSCH. 2, 7.

[822]Cf. MOSCH. 2, 7, 42; o con Argíope (HYG., *Fab.* 178, 1); Casiopea (EUST., *Il.* 14, 321, 989); Perimede (PAUS. 7, 4, 1); Telefe (sch. in E., *Ph.* 5; ST. BYZ., s. v. Θάσος).

[823]Cf. PHERECYD., *FGH* 3 *F* 21: Agenor engendra a Fénix con Damno (cf. HYG., l. c. supra: con Argíope) y Cadmo es hijo de otro matrimonio. El sch. in E., *Ph.* 6, menciona a Taso en lugar de Cadmo (cf., PAUS. 5, 25, 12).

[824]Cf. LUC., *D. Mar.*, 15; OV., *Met.*, 2, 853 y ss.; MOSCH., 2, 79. ACUS., *FGH* 2 *F* 29, habla de un toro enviado por Zeus (cf. A., *TrGF* 3 *F* 99); o por los dioses (cf. D. S., 5, 78).

[825]LUC., *D. Mar.* 15; OV., *Met.*, loc. cit. supra; ID., *Fast.* 5, 603-618; D. S. 5, 78, 1.

[826]Sch. AB. in *Il.* 12, 292 (= HES., *F* 140; B., *F* 10).

flores en un prado[827]. Zeus consigue engañarla transformándose en toro y echando por su boca una flor de azafrán. Europa engendra a Minos, Sarpedón[828] y Radamante[829] y se desposa con Asterio[830], el rey de Creta.

Eumelo[831] de Corinto compuso una *Europia.* Hesíodo relataba el asunto en sus *Eeas*[832], donde mencionaba algún regalo que Zeus le daba a Europa[833]. Estesícoro, presumiblemente, la incluiría en su *Europea*[834]; y asimismo Simónides en su *Europa*[835].

Entre los dramaturgos, Esquilo escribe *Cares o Europa*[836], donde presentaba a Europa en Licia esperando noticias de su hijo Sarpedón en Troya. No parece descabellado, por lo tanto, que Frínico escribiera otro drama centrado en torno a esta heroína y que incluso introdujera alguna variante, recogida después por los mitógrafos[837].

Los comediógrafos Hermipo[838], Platón[839] y Eubulo[840] escribieron comedias tituladas *Europa.* En un salaz fragmento[841] de la *Europa* del cómico Platón, alguien hace notar a Zeus, que ha estado contemplando el sueño de Europa como su oportunidad para conseguir a la muchacha, el superior atractivo de una mujer despierta[842].

La iconografía del rapto de Europa se remonta a la cerámica del siglo VII a. C.

---

[827]HOR., *C.* 3, 27.

[828]Hijo de Zeus y Laodamía en *Il.* 6, 198-9 (cf. también APOLLOD., l. c.).

[829]Cf. HES., *F* 141.

[830]Que adopta a sus hijos (cf. sch. in *Il.* 12, 292; D. S. 4, 60, 3).

[831] EUMEL., *PEG* 1 *F* 11-13.

[832] HES., *F* 140-1.

[833]Cf. PHERECYD., *FGH* 3 *F* 89, también menciona un collar que Zeus regala a Europa, Europa a Cadmo y éste a Harmonía.

[834] STESICH., *PMG F* 195.

[835]SIM., *PMG F* 562.

[836]A., *TrGF F* 99-101.

[837] Un ejemplo podría ser la versión que llama a Europa hija de Agenor, tradición que aparece documentada precisamente desde el s. V a. C.; o la versión racionalista de Acusilao y Esquilo con relación a la transformación de Zeus (cf. supra).

[838]HERMIPP., *PCG* 5, *F* 23.

[839]PL. COM., *PCG* 7 *F* 43-45.

[840]EUB., *PCG* 5 *F* 33.

[841] PL. COM., *PCG* 7 *F* 43.

[842] Cf. NORWOOD, 1931, 173.

16a[843]

PHOTIUS (*Berolinensis, Suppl. Zabordense*), α 2204 ἀπαγγελτῆρα·[844] Φρύνιχος·

ἐσθλῶν ἀπαγγελτῆρα μᾶλλον ἢ κακῶν

Mensajero: Frínico:

Mensajero de bienes antes que de males.

Comentario:

En este trímetro yámbico, la cesura heptemímera aparece después de ἀπαγγελτῆρα ("mensajero"), palabra usada sólo por Frínico con tal acepción[845]. Este fragmento puede referirse a una resis de mensajero.

16b?

PHOTIUS (b, z), α 2178 παρὰ Φρυνίχῳ·

ἄξιος θέας

En Frínico:

Digno de verse.

Comentario:

Existen expresiones paralelas en Heródoto y en otro autores[846].

16c?

PHOTIUS (b, z) α 1142 Φρύνιχος εἶπε καὶ Σοφοκλῆς[847]

ἀμαρτωλή

Frínico y Sófocles dijeron:

Desatino.

Comentario:

Este vocablo, sinónimo de ἀμαρτία, ya lo emplea Teognis[848].

---

[843] Este fragmento y los dos siguientes han sido añadidos por Snell.

[844] ἀπαγγελτήρια: Reitzenstein.

[845] Cf. también ORAC. SIB. 7, 83.

[846] HDT, 9, 25, 4; X., *H.G.* 6, 2, 34; ID., *Smp.* 1, 10, 7; PL., *R.* 445 c 2.

[847] Cf. S., *TrGF F* 999.

[848] THGN., *LG* 2, 327 Adrados.

[17][849]

[18][850]

ARISTOPHANES, *Vespae* 1490-1492

Φι. πτήσσει Φρύνιχος ὥς τις ἀλέκτωρ

(...)

Φι. σκέλος οὐρἄνιόν γ' ἐκλακτίζων.

Filocl.: *Se acurruca Frínico como un gallo...*

(...).

Filocl.: *... y estira sus piernas hasta el cielo.*

19

ARISTOPHANES, *Aves* 748-50

ἔνθεν[851] ὡσπερεὶ μέλιττα

Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπόν ἀεὶ

φέρων γλυκεῖαν ᾠδάν[852].

de *allí, cual abeja,*

con un dulce canto,

Frínico libaba una y otra vez el fruto de sus inmortales melodías.

Comentario:

Bastante convincente nos parece la opinión de Lloyd-Jones[853]: no debe inferirse que Frínico estuviera influido por determinados himnos de culto, sino que nos hallamos ante un "pensamiento más simple y más poético: que el poeta toma sus melodías del canto de los pájaros". Este pasaje, que comienza con un apóstrofe lírico a la Musa de los bosques, podría evocar, a modo de parodia, un canto lírico de Frínico[854], canto que también habría originado la alusión al jardín de las Musas del testimonio 10c. Por otro lado, las referencias

---

[849]Cf. *ADESPOTA*, *TrGF F* 408 a (cf. ROOS, 1951, 130; Rau, 1967, 155-6).

[850]Vid. ad T 10 f.

[851]Para la semejanza de estas palabras con las de la *Helena* de Eurípides: KANNICHT, *Helena ...*, 1969, 2, 283.

[852]Cf. T 10 g y A., *Ra.* 1298 ss. (T 10 c y sch.).

[853]LLOYD-JONES, 1966, 31; ID., 1990, 235; cf. WILAMOWITZ, 1921, 436, nota 2.

[854]Cf. *TGF*, p.725; FRAENKEL, 1962, 209 y ss.

a la dulzura o el éxito de sus cantos -ya lo vimos arriba- son abundantes. Kakridis[855] considera importante el influjo de Frínico en la composición de la primera monodia de la abubilla de *Las aves*[856] de Aristófanes (cuya estructura en anapestos presenta coincidencias con el pasaje al que pertenece este fragmento[857]). Así lo atestiguan ciertos elementos poco apropiados al contexto aristofánico y un vocabulario singular, con un tono poético elevado. Para este autor, el canto de Frínico sería un ὑπόρχημα, quizá bajo la apariencia de un coro de aves, fórmula con muchas posibilidades musicales y coreográficas.

20[858]

PRISCIANUS CAESARIENSIS GRAMMATICUS, *Institutio* 18, 201 (2, 304, 19 Keil) *participia pro verbis ponunt Attici, quod frequenter*[859] *faciunt Latini ... Phroenichus*

ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν, μή / μ' ἀτιμάσας γένῃ

pro μή με ἀτιμάσῃς

Los áticos emplean participios en lugar de verbos, lo que hacen con más frecuencia los latinos ... Frínico ¡Oh tú, el más amado de los hombres, no vengas para despreciarme!.

En lugar de "no me desprecies".

Comentario:

En Esquilo aparecen dos paralelos: *Th.*, 677 (μή, φίλτατ' ἀνδρῶν, Οἰδίπου τέκος, γένῃ/ ὀργὴν ὁμοῖος τῷ κάκιστ' αὐδωμένῳ) y el *fr.* 255 Radt, del *Filoctetes* (ὦ θάνατε Παιών, μὴ μ' ἀτιμάσῃς μολεῖν).

21[860]

ZONARAS, *Lexicon*[861], p. 757 ἐξ ὀφθαλμῶν οὐ λέγουσιν οὐδ' ἐκ προσώπου. Φρῦνιχος

ἐγὼ δέ, μισεῖ γάρ μ', ἄπειμ' ἐξ ὀμμάτων

---

[855]Cf. Kakridis, 1970, 39-51.

[856]AR., *Au.*, 209-222

[857]vv. 737-784.

[858]Cf. PHRYN. COM., *CAF F* 90.

[859]En la edición de Snell leemos "*frequentes*" (errata).

[860]Cf. PHRYN. COM., *CAF F* 81.

[861]*IohannisZonarae Lexicon.* Ed. Tittmann. Leipzig, 1808 [1967], 2 vols. Cf. ORUS, *Att. F* A 40 (K. Alpers, *Das attizistische Lexicon des Oros:* Untersuchung und kritische Ausgabe der Fragmente. Berlín, 1981).

No dicen ἐξ ὀφθαλμῶν (de sus ojos) ni ἐκ προσώπου (de su semblante) Frínico
Yo, por mi parte, pues me odia, me apartaré de su vista.

Comentario:

En la cuarta sede de este trímetro yámbico aparece una cesura después de elisión[862], al igual que ocurre en el *F* 11. ¿Estamos ante un verso de *Las mujeres de Pleurón*? No lo podemos saber, pero podríamos imaginar a un Meleagro decidido a retornar al combate ante la cólera de su madre.

21a?

PHOTIUS (z), ε 1294[863]

ἐξώστρα·

ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὸ ἐκκύκλημα. Φρύνιχος[864].

"Exostra":

El ἐκκύκλημα sobre la escena. Frínico.

Comentario:

Taplin[865] no cree que este fragmento pertenezca a nuestro trágico. Debería interpretarse como una glosa recogida por el aticista Frínico. También podría tratarse de un fragmento de comedia, donde se parodiaba dicha máquina, identificada por Hesiquio y Pólux con el ἐκκύκλημα, porque Aristófanes[866] parodia el empleo de este mecanismo en varios pasajes de sus comedias.

22[867]

Scholium in Homeri *Iliadem* Γ 219 b[1] (1, 399, 47 Erbse) ὁ γὰρ Σοφοκλῆς[868] ἴδριδα ἔφη τὴν αἰτιατικὴν ὅ τε Φρύνιχος τὴν εὐθεῖαν

---

[862]Cf. otros ejemplos similares en E., *Supp.* 1; A., *Pr.* 610.

[863]s. v. ἔξωστρον.

[864]Cf. HSCH. ε 4014; cf. POLL. 4, 127. Pero cf. ID. 129.

[865]Vid. Taplin, 1977, 442, nota 1.

[866]AR., *Ach.* 408 y ss; ID., *Th.* 96, 265.

[867]Cf. PHRYN. COM., *PCG* 7 *F* 90.

[868]S., *TrGF F* 1056.

ἴδριδες.

Sófocles mencionaba el acusativo ἴδριδα ("diestro")[869] y Frínico el nominativo ἴδριδες:

Diestros.

23

HESYCHIUS σ 402

σεμέλη (?)·

τράπεζα. παρὰ δὲ Φρυνίχῳ ἑορτή.

"Festejo":

Mesa. En Frínico: "festejo".

Comentario:

Si se acepta la corrección θυμέλη[870], se trataría de un uso figurado, explicable a partir de una noticia transmitida por el lexicógrafo Orión[871]: "el altar del teatro hasta hoy recibe su nombre por la mesa, sobre la que se repartían las ofrendas, es decir, las víctimas sacrificadas. Era una mesa sobre la que, puestos de pie[872], cantaban en los campos, cuando la tragedia aún no había alcanzado su dignidad".

24[873]

ANTIATTICISTA, p 116, 26 (*Anecdota Graeca,* 1 Bekker)

ψέλια[874]

τὰ τοῖς πήχεσιν, οὐ μόνον στρεπτά. Φρύνιχος.

Brazaletes

para los brazos, no sólo collares. Frínico.

---

[869] Adjetivo poético.

[870] Cf. *TGF*, p. 725; NAUCK², 1962, xxiv.

[871] ORIO (cf. *Et. Gen.*; *EM*, θ 458, 30).

[872] Cf. THESPIS, *TrGF* 1, 1 T 16.

[873] Cf. PHRYN. COM., *PCG* 7 *F* 92.

[874] Los ψέλια eran un objeto típico de la corte persa (cf. HDT. 3, 20; X., *An.* 1, 2, 27) y C. J. Blomfield, (v. *Aeschyli: Persae.* Cantabrigiae, 1814, iv y ss.) asignó este fragmento a *Las fenicias*.

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO TERCERO

ALLEN, J. T.: (1941) "On the odeum of Pericles and the Periclean Reconstruction of the Theater", *UCPA* 1, 7, 173-178. Berkeley (resumen en *AJA* 1940 110).

ANTI, C.: (1952) "Il vaso di Dario e i Persiani di Frinico", *ArchClass* 4, 23-45.

BADIAN, E.: (1996) "Phrynichus and Athens' οἰκήια κακά", *SCI* 15, 55-60.

BAUMAN, R.: (1990) *Political Trials in Ancient Greece*. Londres.

BETHE, E.: (1925) "Ilias und Meleager", *RhM* 74, 1-12.

BICKNELL, P.J.: (1989) "Themistocles, Phrynichos, Aischylos, Ephialtes and Pericles.Political dimensions of Attic Tragedy", *AHB* 19, 120-30.

BJÖRCK, G.: (1950) *Das Alpha Impurum und die tragische Kuntsprache* (Acta Societatis Litterarum Humanorum Regiae Upsaliensis 39, 1), Uppsala.

BLUMENTHAL, A. V.: (1941) *RE* 20, s. v. *"Phrynichos* 4", 911-917.

BORTHWICK, E. K.: (1968) "The Dances of Philocleon and the sons of Carcinus in Aristophanes' Wasps", *CQ* 18, 44-51.

BOWIE, A. M.: (1997) "Tragic Filters for History: Euripides' *Supplices* and Sophocles' *Philoctetes*", *Greek tragedy and the historian.* Oxford ed. by C. Pelling, 39-62.

BRENTANO, H.: (1832) *Ueber die Perser des Aeschylus mit Vergleichung des Phönissen des Phrynichus*. Diss. Munich.

BURKERT, W.: (1972) *Homo Necans. Interpretationem altgriechischer Opferriten und Mythen.* Berlín.

BURN, A. R.: (1984[2]) *Persia and the Greeks*. Londres.

BURTON, R. W. B.: (1980) *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford.

BURY, J. B.: (1905) "Two Literary Compliments", *CR* 19, 10-11.

CALAME, C.: (1999) "Tradition et mémorial. L'origine des guerres médiques entre tragédie et historiographie", *Le corps évanoui, les images subites*. Ed. V. Mauron et C. De Ribaupierre. Lausana, pp. 165-177.

CANTARELLA, R.: (1936) *I Primordi della tragedia*. Salerno.

CARTLEDGE, P.: (1997) "Deep plays': theatre as process in Greek civic life", *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. P. E. Easterling. Cambridge, 1997.

CAVALLINI, E.: (1994) "Note a Ibico", *Eikasmos* 5, 39-52.

CECCARELLI, P.: (1997) "la Pirrica di Frinico e le *Pyrrhichai* attribuite a Frinico figlio di Melanthas", *Ἱστορίη: studi offerti dagli allievi a G. Nenci in occasione del suo settantesimo*

compleanno. A cura di S. Alessandrì. Galatina: Congedo, pp. 77-93.

DEL CORNO, D.: (1995) "Esperimenti di drammaturgia tragica nel teatro ateniese", *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*. A cura di L. Belloni, G. Milanese e A. Porro. Milán. vol. 2, pp. 843-856.

CRISCUOLO, U.: (1998) "Il secondo prologo nella tragedia greca", en *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*. Ed. E. García Novo & I. Rodríguez Alfageme. Madrid, p.67-83.

CROISET, M.: (1965) *Eschyle, Études sur l'invention dramatique dans son théatre*. París.

CULASSO-GASTALDI, E.:

_____ (1986) "Temistocle, Eschilo, Simonide e il culto della vittoria", en *La Polis e il suo Teatro*, a cura di E. Corsini. Padua, 31-47.

_____(1990) *Le lettere di Temistocle*. Turín. 2 vols.

CHAMBERS, M.H.: (1984) "Themistokles and the Peiraieus", *Studies Presented to Sterling Dow*. Ed. K. J. Rigsby, *GRBS* Suppl. 10, pp. 43-50.

DEGANI, E.:(1982) "La democracia ateniense y el desarrollo del drama ático", en *Historia y Civilización de los griegos*. Barcelona, vol. 3, pp. 262-299 (ed. or. it., 1979).

DELATTE, A.: (1955) *Le Cycéon, breuvage rituel des mystères d' Éleusis*. París.

DEMAN, A.: (1954)"La Prise de Milet de Phrynichos et les Suppliantes d' Eschyle", *RBPh* 32, 303.

DEVELIN, R: (1984) *Athenian Officials*. Cambridge.

DIES, H.: (1901) "Ein Phrynichoscitat", *RhM* 56, 29-36.

DIETERICH, A.: (1893) *RE* 1.1, s. v. "*Aischylos* 13", 1065-1084.

DOEHLE, B.: (1967) "Die Achilleis des Aischylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5 Jahrhunderts", *Klio* 49, 63-149.

DREW, T.: (1968) "The Trocaic Tetrameter in Greek Tragedy", *AJPh* 89, pp. 385-405.

DROYSEN, J.G.: (1841) *Phrynichos, Aischylos und die Trilogie. Kiel (=Kleine Schriften*, 2, 75-104), 43-80.

EHRENBERG, V.: (1968) *From Solon to Socrates*. Londres.

FORNARA, C.W.: (1971) "Themistokles' Archonship", *Historia* 20, 534-40.

FORREST, W.G.: (1960) "Themistokles and Argos", *CQ* 10, 221-241.

FREYMUTH, G.: (1955) "Zur Μιλήτου ἅλωσις von Phrynichos", *Philologus* 99, 51-69.

FROST, F.J.: (1980) *Plutarch's Themistocles. A Historical Commentary*. Princenton.

GALLI, F.: (1971) "Aspetti della politica interna ed estera degli Alcmeonidi", *QUCC* 11, pp. 65-76.

GARNER, R.: (1990) *From Homer to Tragedy*: The Art of Allusion in Greek Tragedy. Londres - Nueva York.

GARZYA, A.: (1962) *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*. Saggio sul motivo della salvazione nei suoi drammi. Nápoles.

GIGLIOLI, G.Q.: (1953) "Sarcofago di Genova col mito di Alcesti", *Arch Class* 5, 222-223.

GROSSI, G.: (1984) *Frinico tra propaganda democratica e giudizio tucidideo.* Roma.

GUARDI, T.: (1980) "L'attività teatrale nella Siracusa di Gerone I", *Dioniso* 51, 25-47.

HALM-TISSERANT, M.: (1993) *Cannibalisme et Immortalité: L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne.* París.

HAMMOND, N. G. L.: (1955) "Studies in the chronology of the Sixth and Fifth Centuries", *Historia* 4, 371-411.

HEATH, M.: (1987) *The Poetics of Greek Tragedy.* Londres.

HEUBECK, A.: (1968) "'Αγαμέμνων". *Studien zur Sprachwissenschaft und Kulturkunde.* Gedenskschrift für W. Brandestein (1898-1967). Insbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, 14, 357-361.

HOFFMANN, C. J.: (1833) "Ueber Phrynichus", *Archiv für Phil. und Päd.* 1, 40-48.

KAKRIDIS, J. T.:

_____ (1949) *Homeric Researches.* Londres.

_____ (1970) "Phrynicheisches in den Vögeln des Aristophanes", *WS* 83, 39-51.

KANNICHT, R.:(1973) "Korzeniewski, Griechische Metrik", *Gnomon* 45, 113-134.

KEULS, E.: (1974) *The Water Carriers in Hades: A study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity.* Amsterdam.

KEUREN F., Van: (1989) *The Frieze from the Hera I temple at Foce del Sele. Archeologica* 82. Roma.

KOLB, F.: (1979) "Polis und Theater", en *Das griechische Drama.* Ed. G. A. Seeck. Darmstadt, 534-43.

KÖRTE, A.: (1941) *RE* 20, 1, s. v. "*Phrynichos*", 918-920.

KOSTER, W.J.W.: (1973) "De Phrynichi Trag. fr. 9,1 et 10; denuo de Pindari fr.189 SN", *Mnemosyne* 26, 393-395.

KUNZE, E.: (1950) *Archaische Schilbänder.* Berlín.

LABARBE, J.: (1957) *La loi navale de Thémistocle.* Lieja.

LENARDON, R. J.:

_____ (1956) "The Archonship of Themistocles, 493/2", *Historia* 5, 401-419.

_____(1978) *The Saga of Themistocles.* Londres (cf.*TLS* 77, 1978).

LENSCHAU, T: (1941) *RE* 20.1, s. v. "*Phrynichos*", 907.

LESKY, A.: (1925) "Alkestis, der Mythus und das Drama", *SAW* 203, pp. 3-86.

LEUTSCH, E.: (1859) "Die Zahl der Tragödien des Phrynichos", *Philologus* 14, 187-188.

LEWIS, D. M.: (1973) "Themistokles' Archonship", *Historia* 22, 757-758.

LUCAS, J. M.: (1991) "Mito y Tragedia II: Las Danaides o la armonía entre los sexos", *Epos* 7, 47-66.

MACGREGOR, M.: (1940) "The Pro-Persian Party at Athens from 510-480 B.C", in *Studies in Honor of W. S. Ferguson*, Supplement 1, 71-95.

MACURDY, G.H.: (1943-4) "Prologue to a study of the tragic heroine", *CW* 37, 239-240.

MANGANARO, G.: (1960) "La Μιλήτου Ἅλωσις di Frinico e l'oracolo epiceno per Argo e Mileto", *RFIC* 38, 113-123.

MARCH, J. R.: (1987) "Meleagros", *BICS*, Suppl. 49, pp. 27-43.

MARTIN, V.: (1952) "Drame historique ou tragédie? Remarques sur le nouveau fragment tragique relatif à Gygès?", *MH* 9, 1-9.

MARX, F.: (1928) "Der Tragiker Phrynichus", *RhM* 77, 337-360.

MATINO, G. (1998) "Terminologia della scena nella tragedia attica", en *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*. Ed. E. García Novo & I. Rodríguez Alfageme. Madrid, p. 151-166.

MAZZARINO, S.: (1957) "Sui Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι di Frinico", *RhM* 100, p. 200.

MEGAS, G.: (1933) "Die Sage von Alkestis", *ARW* 30, 1-33.

MEINEKE, A.: (1863) "Miscellanea (Darin: Phrynich. trag. fr.11 Nauck)", *JKPh* 87, 383-4.

MERKELBACH, R.: (1950) "*Peiríthou Katábasis*", *SIFC* 24, 355-263.

MOLITOR, M.V.: (1984) "Phrynichos. A note on Aristophanes' Vespae 1490-3", *Hermes* 112, 252-254.

MÜLKE, M.: (2000)"Phrynichos und Athen: der Beschluss über die *Miletou Halosis*", *Skenika*: Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift H. D. Blume. Ed. S. Gödde & H. Heinze. Darmstadt.

MÜLLER, K. O.: (1835) "De Phrynichi Phoenissis", *Archiv für Phil. und Päd.* 3, 637-640.

NENCI, A.: (1950) "Per una interpretazione storiografica del proemio dei Persiani", *PP* 5, 215-222.

OLIVIERI, P.:(1902) "Una citazione di Frinico [Ox.Pap.II]", *RF.*, 295-303.

O'NEILL, E., Jr.: (1942) "Note on Phrynichus' Phoenissae and Aeschylus' Persae", *CPh* 37, 425-427.

PAPASTAVROU, J.: (1978) *Themistokles. Die Geschichte eines Titanem und seiner Zeit.* Darmstadt (ed. or. gr.).

PELLING, C.: (1997) "Aeschylus' Persae and History", en *Greek Tragedy and the Historian.* Oxford. Ed. by C. Pelling, 1-19.

PICCIRILLI, L.:(1975) "Carone di Lampsaco ed Erodoto", *ASNP* 5, 1239-1254.

PODLECKI, A. J.:

_____ (1966) *The Political Background of Aeschylean Tragedy.* Ann Arbor.

_____ (1975) *The Life of Themistokles.* Montreal, Londres.

PÒRTULAS, J.: (1999) "De Phrynico tragico", *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di M. Untersteiner. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento-Rovereto, febbraio, ed. L. Belloni et alii, pp. 241-250.

RAU, P.: (1967) *Paratragodia. Untersuchung einer Komischen Form des Aristophanes* (*Zetemata* 45).

RAUBITSCHEK, A. E.: (1993) "The Phoinissai of Phrynichos", *Tyche* 8, 143-4.

REICH, H.: (1974) *Der Mimus. Ein litterar-entwickelungsgeschichtlicher Versuch.* Berlín (ed. or., 1903).

REITZENSTEIN, R.: (1898) "Litterarhistorische Kleinigkeiten", *Philologus* 53, 42-63.

RENEHAN, R.: (1976) *Studies in Greek Texts. Critical observations to Homer, Plato,Euripides, Aristophanes and other authors* (*Hypomnemata* 43). Gotinga.

DEL RINCÓN, F. M.: (1998) "Frínico o la primera etapa de la tragedia griega", *Actas delIX Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 8, pp. 219-224.

ROHDE, E.: (1883) "Scenica", *RhM* 38, 251-291 (= *Kleine Schriften.* Tubinga, 1901, vol.2, pp. 381-427).

ROISMAN, J.: (1988) "On Phrynichos' Sack of Miletos and Phoinissae", *Eranos* 86, 15-23.

ROSENBLOOM, D.: (1993) "Shouting "Fire" in a Crowded Theater: Phrynichos' *Capture of Miletos* and the Politics of Fear in Early Attic Tragedy", *Philologus* 137, 159-196.

RUIZ DE ELVIRA, A.: (1964) "La tragedia como mitografía", *Revista de la Universidad de Madrid* 13, 525-562.

RUIZ DE ELVIRA, M. ROSA: (1974) "Los Pelópidas en la Literatura Clásica (Estudio de un mito de infanticidio)", *CFC* 7, 249-302.

SALANITRO, G.: (1965) "Il pensiero politico di Eschilo nei Persiani", *GIF* 18, 193-235.

SCHLAM, C. C.: (1984) "Diana and Actaeon: Metamorphoses of a Myth", *ClAnt* 3, 82-110.

SCHMIDT, M.: -- (1977) "Zur Deutung der Dreifuss-Metope N.32 von Foce del Sele", in *Festschrift F.Brommer*, hrsg. von U.Hoeckmann & A.Krug. Mainz, 265-275.

_____ (1979) *Studies in Honour of A. D. Trendall.* Sydney.

SCHÖLL, A.: (1859) *Gründlicher Unterrricht über die Tetralogie des attischen Theaters.* Leipzig.

SÉCHAN, L.: (1927) "Le dévouement d'Alceste", *RCC*, 490-513.

SEGAL, C.: (1981) *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles.* Cambridge.

SHEPPHARD, J. T.: (1915) "Notes on Aeschylus' *Persae*", *CR* 29, 33-35.

SIMON, E.: (1967) "Die vier Büsser von Foce del Sele", *JDAI* 82, 275-95.

SOMMERSTEIN, A. H.: (1996) *The Aischylean Tetralogy.* Bari.

SOURVINOU-INWOOD, C.: (1986) "Crime and Punishment. Tityos, Tantalos and Sisyphos in *Odyssey* 11", *BICS* 33, 40-47.

STOESSL, F.: (1945) "Die Phoinissen des Phrynichos und die Perser des Aischylos", *MH*2, 148-65.

TAPLIN, O.: (1977) *The Stagecraft of Aeschylus.* Oxford.

VERRALL, A.W.: (1910) "Remains of Phrynichus in the Persians of Aeschylus" en *The Bac-*

chants of Euripides and others essays. Cambridge, 13-15.

VYSOKÝ, Z. K.: (1939) "Mythus o Meleagrovi a Frynichova tragedie Πλευρώνιαι", *LF* 66, 129-49.

WADE-GERY, H.T.: (1958) *Essays in Greek History*. Oxford.

WEBER, L.: (1930) "Φρυνίχου Ἄλκηστις", *RhM* 79, 35-43.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U., Von:

_____ (1897) "Die Perser des Aischylos", *Hermes* 32, 37-38.

_____ (1985) *Aristoteles und Athen*. Zurich-Hildesheim (ed. or., 1893).

WILHELM, A.: (1901) "Vermuthungen", *Philologus* 60, 481-490.

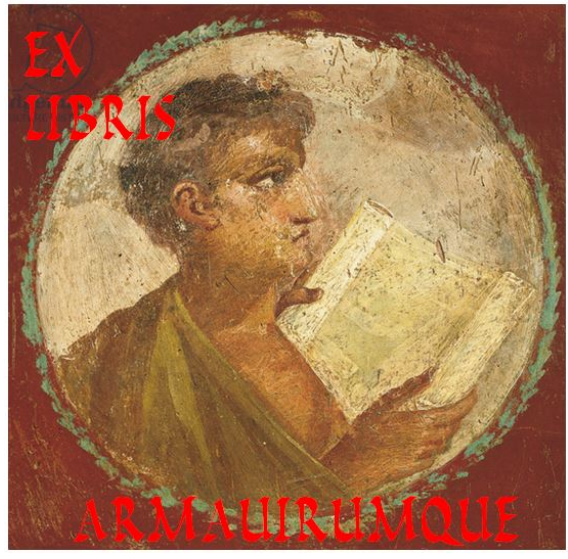
WILLCOCK, M. M.: (1964) "Mythological Paradeigma in the *Iliad*", *CQ* 14, 141-154.

WINNINTON-INGRAN, R. P.: (1983) *Studies in Aeschylus*. Cambridge.

ZANCANI, P. & ZANOTTI, U.: (1951-1954) *Heraion alla Foce del Sele II: Il primo Thesauros*. Roma.

ZIELINSKI, TH.: (1927) "Phrynicheum (pag.721 N.)", *Eos* 30, 76.

ZUCKER, F.: (1951) "Studien zu Namenkunde vorhellenistischer und hellenistischer Zeit", *SDAW* 1, 3-32.



CAPÍTULO CUARTO: PRÁTINAS

PREÁMBULO

"La renovación del drama satírico"

Prátinas nace en Fliunte hacia mediados del s. VI a. C. Conocemos dos nombres para su padre[1]: Pirrónides (tal vez el verdadero[2]) o Encomio. Schmid[3] opina que el primero pudo haber surgido por alusión a un sátiro barbudo; mientras que el segundo se originó a raíz de las burlas de la comedia[4] dórica. Los dos acontecimientos más importantes que conocemos de la vida de Prátinas son transmitidos por la *Suda*[5]. En primer lugar menciona que el teatro de Atenas, cuyo auditorio por esa época todavía se levantaba con tablones de madera[6], se desplomó justo en el momento en que se representaba una pieza de Prátinas. Ignoramos si ese desastre, al que no podemos prestar demasiado crédito[7], sucedió en la ὀρχήστρα del ágora[8] o si ocurrió en el santuario de Dioniso emplazado en la ladera de la Acrópolis[9].

La otra noticia resulta más interesante por su naturaleza literaria: Prátinas se enfrentó a Quérilo y a Esquilo en la septuagésima olimpiada (499-6 a. C.)[10]. En tal ocasión pudo resultar vencedor, pues también gracias a la *Suda*[11] sabemos que sólo venció una vez.

---

[1] Cf. T 1.

[2] Stoessl, 1954, 1722, col. 31 y ss.

[3] SCHMID, 1934, 178, nota 5.

[4] Cf. PHRYN. TRAG., *TrGF* 3 T 1.

[5] Cf. T 1.

[6] Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1946, 134 y ss.: no adquirirá su forma arquitectónica definitiva en piedra hasta el gobierno de Licurgo (338-334 a. C.); BIEBER, 1961, 54.

[7] Becker, 1912, 14.

[8] Cf. Prólogo: I. 6.

[9] Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1946, 12-14.

[10] Para las dudas que alberga WEST sobre esta fecha: vid. Capítulo tercero, nota 10.

[11] Loc. cit.

Esa única victoria debió suceder antes del 484 a. C., fecha en la que comienza una inscripción didascálica fragmentaria donde quedaron registrados por orden los poetas victoriosos en las Dionisias[12]. Como Prátinas no aparece en los fragmentos conservados, habría que suponer que su nombre se hallaba en alguna de las líneas perdidas. Pero en tal caso, lo más lógico sería que la *Suda*[13] hubiese empleado el verbo ἐνίκησε en lugar de ἀντηγωνίζετο, y no relegar ese verbo al final del artículo, por lo que probablemente Quérilo habría resultado vencedor en ese concurso.

La información de la *Suda* no acaba aquí: añade que Prátinas fue el creador del drama satírico y que representó cincuenta dramas, treinta y dos de ellos satíricos[14]. Paradójicamente, de sus cuatro títulos conocidos, sólo uno de ellos es con toda seguridad un drama satírico: *Los luchadores de la palestra*[15]. El desproporcionado número de dramas satíricos frente al de tragedias ha sido explicado de diferentes maneras: Según Haigh[16], la *Suda* tan sólo habría registrado el número total de obras preservadas en la época de los gramáticos. Pickard-Cambridge[17], que data la institución de la trilogía hacia el 502-1 a. C., apunta una ingeniosa idea de Capps: Prátinas habría compuesto muchos de estos dramas satíricos para otros trágicos. De este modo se explicaría que sólo hubiese vencido en uno de los concursos y que los dramas satíricos predominaran en su producción. En un primer momento -explica Rossi[18]-, cuando Prátinas introduce en Atenas el drama satírico, éste debía de ser presentado aislado, al igual que la tragedia, antes de que se estableciera el uso de la tetralogía[19], es decir, la norma de representar tres tragedias y un drama satírico[20].

La otra cuestión, esto es, si Prátinas fue el "descubridor" o no el drama satírico, encierra una enorme trascendencia literaria. Un escolio al *Arte poética* de Horacio y

---

[12] V. *TrGF* DID A 3 a.

[13] Loc. cit.

[14] Según CAMPO, 1940, p. 14, n. 7, no hay razón para dudar de esta cifra; cf. WELCKER, 1826, p. 280.

[15] Cf. STEFFEN, 1952, p.115.

[16] HAIGH, 1907, p. 11, n. 3.

[17] PICKARD-CAMBRIDGE, 1962,66, nota 1. Cf. Becker, 1912, 59, 1 y DEL GRANDE, 1962, 41.

[18] ROSSI, 1994, 362. Cf. Ziegler, 1939; Seaford, 1977-8, 82; SIMON, 1982, 123; Kossatz-Deissmann, 1982, 66, n. 4; LESKY, 2001, p. 118.

[19] Según WIESMANN, 1929, los términos τριλογία y τετραλογία se aplicaron a partir del s. III a. C.

[20] Cf. Nilsson, 1911, 695. WALKER, 1923, p. 15, habla de trilogías satíricas.

la *Suda* aluden más bien a su invención[21]. En cualquier caso, sus dramas satíricos y los de su hijo Aristias eran apreciados por Pausanias[22] como los mejores, aparte de los de Esquilo. Tzetzes[23] evidencia también la fama de Prátinas como autor de dramas satíricos.

Según Cataudella[24], debemos considerar a Prátinas como el creador del drama satírico compuesto de la manera habitual en el s. V a. C., pues la *Suda*[25] atribuye la invención del género[26] a Arión. Esta opinión ya estaba implícita en la hipótesis de Kleingünther[27] de que la invención del drama satírico se confunde con la eminencia de Prátinas en ese género[28].

Campo[29] cree que el drama anterior a Prátinas consistiría en danzas mímicas rituales en honor de Dioniso. Con el paso del tiempo, tales danzas originaron rudas representaciones ejecutadas por un coro de hombres disfrazados de sátiros. Después, al unirse con cultos indígenas de carácter fúnebre, debió de perderse la alegría de las primeras representaciones y no quedó ni la sombra de Dioniso. Fue entonces cuando Prátinas llevó a cabo su reforma "reconduciendo a Dioniso los coros (...) y, fijando por escrito los diferentes cantos y las diferentes partes del drama, abrió el paso al drama satírico literario".

Según Cantarella[30], la reforma de los ἀγῶνες dramáticos debió de ocurrir en la septuagésima olimpiada (499-6 a. C.), fecha de su primera participación en los concursos dramáticos, mientras que Pickard-Cambridge[31] cree que ese acontecimiento debería datarse en el 502-501.

---

[21] V. T 1.

[22] Cf. T 7.

[23] Cf. T 8.

[24] CATAUDELLA, 1954, 103.

[25] *Suda*, α 3886, s. v. Ἀρίων.

[26] Hablamos de género (sc. satírico) sólo por comodidad expositiva, ya que, en realidad, se trata de un subgénero perteneciente al género trágico: cf. ROSSI, 1994, 361.

[27] Kleingünther, 1933, 23; cf. LLOYD-JONES, 1966, 15; ID., 1990, 228.

[28] Habría que considerarlo innovador más que "inventor" del drama satírico: CANFORA, 1988, 107.

[29] CAMPO, 1940, 12.

[30] CANTARELLA, 1941, 234; también SCHMID, 1934, 636; CAMPO, 1940, 11.

[31] PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 102-3. Cf. SEAFORD, *E.: Cyclops*, 1988, 15.

Rossi[32], de hecho, conecta la figura de Prátinas con una oleada reaccionaria y antidemocrática dirigida contra las reformas de Clístenes. Pero, la llegada de Prátinas a Atenas debió de producirse algunos años antes de que llevara a cabo su renovación del drama satírico, tal vez ca. el 520-510 a. C.[33], porque por esos años aparecen en la cerámica las primeras representaciones plásticas de sátiros de dramas satíricos[34], es decir, silenos con objetos (cítaras, trompetas, equipos deportivos, ...) que, en principio, les son ajenos.

En una copa[35] de figuras rojas de pintor Macrón de comienzos del s. V a. C. descubrimos ya a un sátiro con el típico atuendo escénico[36]: un calzón de piel moteada del que prenden una cola de caballo y un falo erecto

Prátinas seguramente intentaba frenar la evolución de la representación escénica, reintroduciendo el drama satírico desde el Peloponeso, donde había permanecido inalterado[37]. Al principio, como vimos antes, se trataba de dramas satíricos aislados, pero cuando se unió a las tragedias, el drama satírico se puso delante de ellas. Zeno-

[32] ROSSI, 1994, 367-8; cf. ID., 1972, 275.

[33] Cf. BUSCHOR, 1943, 83; Kossatz-Deissmann, 1982, 66; SIMON, 1982, 123; LESKY, 1983, 30; SEAFORD (v. E., *Cyclops*. Oxford, 1988, 14). FLICKINGER, 1936, 23-24, por ello, data la reforma de Prátinas hacia el 515 a. C.

[34] Boardman,1958, 6-7 (pl. 1), cree que Prátinas pudo ser la fuente de inspiración del pintor de una escena sobre un enócoe ático de figuras negras de finales del s. VI a. C., donde topamos con la representación más antigua de un actor griego, disfrazado de sátiro y con ropas de mujer. Según SIMON, 1982, 125 y ss. (cf. BIEBER, 1939, 14), la escena que aparece sobre una cílica de Capua del pintor de Brigos del 490-80 a. C. también podría estar basada en un drama satírico de Prátinas de finales del siglo VI a. C.: el asunto sucede en un santuario de Dioniso, quien se halla entre su altar y la θυμέλη del teatro de Dioniso en Atenas. Los sátiros están atacando a Iris y amenazando a Hera por conspirar contra la celebración de un sacrificio en honor de su señor. Hermes (que porta el caduceo) intenta mediar entre ambas partes, ante el pasmo de los sátiros. Heracles, por su parte, vestido con los típicos pantalones de los arqueros escitas -que integraban la policía ateniense-, acude en ayuda de Hera. La defensa de los derechos de Dioniso, desde luego, encaja bien con lo que sabemos de Prátinas. SIMON (o. c., 127-8) dice que, aunque el trágico Aqueo escribió una obra titulada *Iris*, su estreno tuvo lugar, por lo menos, dos generaciones más tarde. En otra cílica de Boston del 510 a. C. figuran también Iris y los sátiros (vid. BROMMER, 1959, fig. 17).

[35] Vid. fig. nº 22.

[36] El disfraz de sátiro no está reservado exclusivamente al Drama satírico (LISSARAGUE, 1987, 94).

[37] Pohlenz, 1926, 298-321. Cf. Stoessl, 1954, 1723, col. 19 y ss. Para SEAFORD, 1976, 219, la tradición de que Prátinas fue el primero en escribir σάτυροι significa que al menos alguno de los elementos del drama satírico puede derivar de Fliunte. En opinión de FLICKINGER, 1936, 23-24, Prátinas trataba de restaurar el carácter dionisíaco del festival por medio de la combinación de un hipotético ditirambo dramático de Fliunte y la tragedia ática contemporánea. El problema es que no existe evidencia alguna sobre un ditirambo de Fliunte.

bio[38] cuenta que esa reforma se hizo, porque la temática trágica se estaba alejando de Dioniso: representar al principio el drama satírico, rico en elementos dionisíacos, evitaba dar la impresión de que se olvidaban del dios. Sólo más tarde se pensó representarlo después de las tragedias[39]. En resumen, con esa reestructuración de los concursos se pretendía agradar a aquellos sectores conservadores de la sociedad que dieron lugar al proverbio "nada que ver con Dioniso".

La introducción del drama satírico -dice Galiano[40]- no serviría tanto para provocar euforia y relajación tras la catarsis trágica (...), como para intentar conservar, con base en las arcaicas figuras de los sátiros semiequinos[41], vestidos con la *nebrís* y armados de falos, un eco de los ritos antiguos, que, sin embargo, degeneró rápidamente, porque los dramas satíricos, implicados a veces en preocupaciones intelectuales como *El Cíclope* de Eurípides, fueron convirtiéndose cada vez más en tragedias cortas, apenas sazonadas de calor humano por las piruetas y gracias del coro.

El afán restaurador de Prátinas podría hallar confirmación, después de analizar en profundidad los títulos de dos de sus tres tragedias conocidas -*Perseo* y *Dimenas o Mujeres de Carias*-, puesto que en su trama Dioniso pudo jugar un papel destacado: en el *Perseo* combatiría la insolencia del héroe, mientras que en *Dimenas o Mujeres de Carias* el dios debía aparecer en calidad de amante contrariado. Y no debemos olvidar que los sátiros, con Sileno a la cabeza, no sólo eran criaturas representativas del cortejo báquico[42], sino también coro imprescindible del drama satírico[43]: así sucedía en *Los luchadores de la palestra* o en ese otro drama satírico,

---

[38] ZEN. 5, 40. Cf. Capítulo primero: T 18.

[39] Cf. ROSSI, 1994, 363.

[40] Cf. PEREA, *Esquilo: Tragedias ...*, 1986, p. 85.

[41] I. e., silenos. La confusión entre estos dos tipos de δαίμονες (sátiros y silenos) de la primitiva religión natural ha sido vista por algunos como una progresiva fusión de elementos peloponesíacos (sátiros) y de elementos áticos (silenos), pero la documentación histórico-religiosa, obtenida predominantemente de las representaciones vasculares, es muy poco coherente (cf. ROSSI, 1994, 354). Brommer, 1940, 227, creía que la síntesis entre el término σιληνός y σάτυρος pudo ser precisamente obra de Prátinas.

[42] La asociación de los sátiros con Dioniso se remonta al s. VI a. C., época den que quedaron identificados los sátiros con los silenos: cf. SEAFORD (v. E., *Cyclops*. Oxford, 1988, 6); Brommer, l. c. supra.

[43] Cf. Rode, 1994, 251; ROSSI, 1994, 354 (y nota 1). STEFFEN, 1971, 215, por el contrario, cree que el coro de sátiros no era esencial, y se basa en un pasaje de DIOM. 490, 20: "*Latina Atellana a Graeca satyrica differt, quod in satyrica fere satyrorum personae inducuntur aut si quae sunt ridiculae similes satyris, Autolycus, Busiris*". Esta hipótesis ha sido refutada por SUTTON, 1980, 61, con inteligentes argumentos. Por

de título ignorado, al que pertenecía el fragmento 3, donde se llama a Dioniso "soberano de cabellos de hiedra", y cuyo asunto, presumimos, abordaría el mito de Atenea y Marsias. Prátinas -opina Del Grande[44]- debió de obtener más fama por alguna pieza "célebre"[45] de sus dramas (como el famoso *hiporquema*) que por sus propios dramas, los cuales no encontraron reflejo en las pinturas vasculares.

La muerte de Prátinas[46] sobrevino antes del 467 a. C.[47], puesto que su hijo Aristias estrenó en la septuagésimo octava olimpiada una dilogía de su padre, formada por *Perseo, Tántalo* y el drama satírico *Los luchadores de la palestra*, con la que Prátinas obtenía póstumamente el segundo premio en la competición. El vencedor fue Esquilo con la trilogía formada por *Layo, Edipo, Los siete contra Tebas* y el drama satírico la *Esfinge*. En tercer lugar, quedó Polifrasmón con la tetralogía la *Licurgía*.

Prátinas, además de interpretar el papel protagonista de sus obras[48], se interesó por la coreografía[49], al igual que Tespis o Frínico. Esta afirmación cobra verosimilitud con su obra *Dimenas o Mujeres de Carias*, donde abordaba un asunto mítico en torno al origen de una danza local ejecutada por muchachas laconias[50]. También es bastante indicativo de su interés por la danza el que en su fragmento 3 se refiera a ella en tres ocasiones: χορεύματα (1), χορευέτω (11) y Δώριον χορείαν (23). En el fragmento 4 alude a la habilidad de los laconios para la danza.

Pero mucho más evidente es su interés por la música. Pseudo Plutarco[51] afirma que la propia música de Prátinas era muy apreciada. En efecto, todos los fragmentos

---

otro lado, muchos poetas de la Comedia Antigua estrenaron comedias con el título de los *Sátiros*: así, Ecfántides ca. el 445-440 a. C.; (v. GEISSLER, 1969, 16); Calias consiguió el cuarto premio en unas Leneas posteriores al 437 (ID., 1969, 13); Frínico ca. el 425-420 (ID., 1969, 35).

[44] DEL GRANDE, 1962, 141.

[45] Cf. T 4.

[46] Enterrado, sin duda, en el foro de Fliunte (cf. T 7).

[47] Cf. T 2.

[48] Cf. GHIRON-BISTAGNE, 1976, 353.

[49] Cf. T 3 (Para el predominio de la danza en los primeros poetas trágicos: ZUCCHELLI, 1962, 62, 18).

[50] No sorprende, según PAGANELLI, 1989, 254, que un autor *dorizante* como Prátinas haya llevado ante un público ático una leyenda típicamente dórica.

[51] Cf. T 4.

transmitidos por Ateneo han llegado por medio de los musicógrafos[52] y versan en mayor o menor medida sobre cuestiones musicales:

En el fragmento 1 expresa paradójicamente lo agradable del canto de la codorniz (?); en el fragmento 3 defiende un mayor protagonismo coral frente a la preponderancia del aulós; en el fragmento 4 parece aludir al tradicionalismo musical espartano, al que también ensalza en el fragmento 3 (ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν); en el fragmento 5 propugna la originalidad; y por último, en el fragmento 6 reclama moderación en las cuestiones musicales, decantándose por el modo eolio, equivalente, sin duda al dorio, como ya veremos.

Otros fragmentos apuntan a una obra teórica: los fragmentos 7 y 8 nos aportan algunos testimonios sobre la evolución de la música; y el fragmento 9 aflora una anécdota acerca de sus poderes terapéuticos; Stoessl[53], sin embargo, cree que es difícil que estos fragmentos provengan de una obra teórica, lo que no tendría parangón en una época tan temprana. Sería más razonable considerarlos indicaciones teóricas dentro de composiciones líricas.

Lesky[54] comprende que Lloyd-Jones[55], a partir de estos testimonios, especule sobre la existencia de dos Prátinas diferentes: uno, autor de dramas satíricos del primer período de la tragedia; y otro, poeta lírico de finales del s. V a. C. Tal presunción es muy interesante, pero carece del más mínimo apoyo, pues las fuentes antiguas concuerdan al mencionar a un solo Prátinas: el autor dramático. En todo caso, nos hallaríamos ante un autor dramático que compuso también lírica coral[56].

Finalmente, el fragmento 3, nos permite deducir que Prátinas criticó, además, una tendencia musical que comienza con Laso[57], continúa con Melanípides y se acentúa, a finales del siglo V a. C., con los poetas del nuevo ditirambo, Filóxe-

---

[52]Cf. LASERRE, *Plutarque: De la musique*, ..., 1954, 45.

[53]Stoessl, 1954, 1727, col. 48 y ss.

[54]LESKY, 1983, 36.

[55]LLOYD-JONES, 1966, 15 y ss.; ID., 1990, 230. Cf. Zimmermann, 1986, 153-154.

[56]Ésta es la opinión de ADRADOS, *Lírica Griega Arcaica*. Gredos, 1980, 440 (sólo incluye *F* 4-6).

[57] Según WEST, 1992, 343, Laso habría introducido en la música vocal cualidades propias de la instrumental para el solista.

no (435-380 a. C.) o Timoteo (450-360 a. C.), cuyas partituras musicales prevalecían sobre el texto[58]. Ese afán intelectual sería coherente con la supuesta postura tradicionalista o conservadora de Prátinas con relación a la representación dramática, que le empujaría a la reintroducción en Atenas del drama satírico, lo que originaría que fuera considerado el creador del género.

Según Pohlenz[59], todos los fragmentos, transmitidos hasta nosotros por medio de Ateneo y Pseudo Plutarco, provienen de un tratado de Aristóxeno[60] o Heraclides Póntico. Las conclusiones de Stoessl[61] sobre esta cuestión son las siguientes: Glauco de Regio, autor del *Sobre los antiguos poetas y músicos,* se interesó por Prátinas. A continuación, Heraclides Póntico, al escribir su Συναγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ, se sirvió del libro de Glauco: los fragmentos 7 y 8 darían buena cuenta de ello[62]; mientras que el fragmento 9 nos habría llegado a través de Aristóxeno, por su relación con el pitagorismo de Fliunte[63]. Cameleonte, en su libro *Sobre los dramas satíricos*, debió ocuparse de Aristias[64] y de Prátinas. Aristocles[65], fuente de Ateneo, debió de seguir a Aristóxeno, al escribir *Sobre los coros* -es poco probable que leyera directamente a Prátinas-. Por último, los eruditos helenísticos, apuntalarían su teoría sobre el origen de la tragedia, considerando a Prátinas el inventor del drama satírico[66]. Esta tradición sería recogida después por Dioscórides[67] y otras fuentes.

El estudio en profundidad de los fragmentos y la reconstrucción de las obras nos permiten concluir así: El lenguaje de Prátinas supone la confirmación de la riqueza expresiva que habían alcanzado los primeros autores dramáticos; encarna, además, la reacción dórica contra las innovaciones introducidas hasta ese momento por algu-

---

[58] [PLU.], *Mus.* 29-30, 1141.

[59] Pohlenz, 1965, 2, 487.

[60] Cf. Garrod, 1920, 130.

[61] Stoessl, 1954, 1728 y ss.

[62] Cf. HERACLID. PONT., *DSA* 7² *F* 114 W.

[63] Cf. ARISTOX., *DSA* 2² *F* 19 W.

[64] Vid. *TrGF* 9 *F* 4.

[65] Vid. infra: T 3.

[66] Cf. Pohlenz, 1926, 303 y ss.; LESKY, 1983, 9.

[67] Cf. T 5 y T 6.

nos autores[68]. Las refinadas tendencias *jonizantes* de Frínico tal vez incitaran al fliasio a colmar las escenas con ritmos más sobrios, más del gusto dorio, a abordar temas de puro carácter dionisíaco, donde los sátiros campaban a sus anchas y gozaban satisfechos junto a las deseadas ninfas.

TESTIMONIA

1

Suda, π 2230 Πρατίνας, Πυρρωνίδου ἢ Ἐγκωμίου, Φλιάσιος, ποιητὴς τραγῳδίας· ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ο΄ Ὀλυμπιάδος, καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρους. ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἴκρια, ἐφ' ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτου θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις. καὶ δράματα μὲν ἐπεδείξατο ν΄, ὧν σατυρικὰ λβ΄[69]· ἐνίκησε δὲ ἅπαξ.

Prátinas de Fliunte, hijo de Pirrónides o Encomio, poeta trágico; compitió con Esquilo y Quérilo[70] en la septuagésima olimpiada (499-6) y fue el primero que escribió dramas satíricos. Cuando estaba representando se desplomó el entablado sobre el que se hallaban sentados los espectadores, y por ello se edificó un teatro para los atenienses. Representó cincuenta dramas, de los que treinta y dos eran satíricos, pero sólo venció una vez.

Cf. PSEUDO ACRO, Ad HOR., *Art. poet.* 216: (...) *ponebant tragoediis satyrica dramata, in quibus salva maiestate gravitatis iocos exercebant secundum Pratinae institutionem. is enim primus Athenis, Dionisia dum essent, satyricam fabulam induxit.*

Presentaban con las tragedias dramas satíricos, en los que, sin perjudicar la grandeza de su seriedad, forjaban chanzas, a partir de la institución de Prátinas. Éste, en efecto, fue el primero en Atenas que puso en escena, cuando había Dionisias, un argumento satírico.

Comentario:

El desastre aquí mencionado podría haber ocurrido en las tres primeras décadas del s. V a. C., pues Prátinas murió hacia el año 467. En otra entrada de la *Suda*[71], se conecta ese desastre con la marcha de Esquilo a Sicilia, algo absurdo, según Pickard-Cambridge[72].

---

[68] Para el conservadurismo de Prátinas en materia musical: cf. PAGANELLI, 1989, 246.
[69] λβ΄] λ΄ *V.*
[70] Cf. *TrGF* 2 T 2.
[71] Cf. *Suda*, s. v. "*Aischylos*".
[72] PICKARD-CAMBRIDGE, 1946, p. 13.

2

a) *Papyrus Oxyrrhinchi* 20, 2256 *F* 2:

ΛΑΙΟΣ]
ΑΙΣΧΥΛΟ]Υ
ἐπὶ ἄρχοντ(ος) Θεαγ]ενίδου Ὀλυμπιάδος [οη΄ ἔτει] α΄
ἐνίκα Αἰσχύ]λος Λαΐωι, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας,
Σφιγγὶ σατ"] δεύτερος Ἀριστίας ταῖς τοῦ πα-
τρός Πρατίνο]υ τραγῳδίαις. τρίτος [Πο]λυ-
φράσμων] Λυκουργείαι] τ[ετρ]αλογίαι.
LAYO
DE ESQUILO [73]

Bajo el arconte Teag]énides, en el año primero de la septuagésimo octava olimpiada venció Esqui]lo con *Layo, Edipo, Los siete contra Tebas*, y el drama satírico la *Esfinge*.] Segundo Aristias con las tragedias de su padre Prátina]s. Tercero Polifrasmón] con la t[etr]alogía la *Licurgía*.

b) *Argumentum Aeschyli*[74] *in Septem adversus Thebas*: ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγένους Ὀλυμπιάδι οη΄. ἐνίκα Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, Σφιγγὶ σατυρικῇ. β΄ Ἀριστίας[75] Περσεῖ, Ταντάλῳ, Παλαισταῖς σατύροις τοῖς Πρατίνου <τοῦ> πατρός. γ΄ Πολυφράσμων[76] Λυκουργείᾳ τετραλογίᾳ.

Fue representada[77] bajo Teágenes en la septuagésimo octava olimpiada (467 a. C.). Venció con *Layo, Edipo, los siete contra Tebas*, y el drama satírico la *Esfinge*. Segundo, Aristias con *Perseo, Tántalo* y el drama satírico *Los luchadores de la palestra* de su padre Prátinas. Tercero fue Polifrasmón con la tetralogía la *Licurgía*.

Comentario:

Este testimonio suscita el siguiente problema: ¿Por qué Aristias representó sólo tres obras? Hermann[78] sugirió que los dramas satíricos de Prátinas tendrían el doble de extensión que los representados hacia el 460 a. C. También podría haberse perdido el

[73] Cf. A., *TrGF* 3 T 58 b (= DID C 4 a).
[74] Cf. A., *TrGF* 3 T 58 a (= DID C 4 b).
[75] Cf. POLYPHRASMO, *TrGF* 1, 7 T 3.
[76] Cf. POLYPHRASMO, *TrGF* 1, 7 T 3.
[77] S. c.: *Los siete contra Tebas*.
[78] Hermann, 1848, 509.

nombre de una de las tres tragedias de Aristias, por lo que Garrod[79] restauraba detrás del *Tántalo* un título atribuido por otra fuente a este trágico[80]: <*Anteo*>, que habría sido eliminado por sonar en griego de modo semejante. Pero el fragmento de didascalia conservado en el papiro de Oxirrinco[81] desacredita, la hipótesis de Garrod[82], porque atestigua que todas esas obras eran de Prátinas. Gantz[83] imagina que Prátinas dejaría sólo tres obras completas al morir, por lo que Aristias habría obtenido un permiso especial para su representación.

3[84]

4

[PLUTARCHUS], *De musica* 1142 B ὅτι δὲ παρὰ τὰς ἀγωγὰς καὶ τὰς μαθήσεις διόρθωσις ἢ διαστροφὴ γίνεται, δῆλον Ἀριστόξενος[85] ἐποίησε. Τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ ἡλικίαν φησὶ Τελεσίᾳ Τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφῆναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ, καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκιμούντων καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου τά τε τοῦ Διονυσίου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί.

Aristóxeno, en cambio, ha dejado claro que el mantenimiento de los principios o su perversión depende de la educación y la instrucción. Así cuenta que uno de sus contemporáneos, Telesias de Tebas, fue educado desde joven en la práctica de la música más hermosa. Él había aprendido también las composiciones de los maestros célebres, en especial, las de Píndaro, las de Dionisio de Tebas, las de Lampro, las de Prátinas y las de los restantes, cuantos llegaron a ser excelentes poetas por los sones de sus liras.

5

DIOSCORIDES, *Anthologia palatina* 7, 37 = 22 Gow

Τύμβος ὅδ' ἐστ', ὦνθρωπε, Σοφοκλέος, ὃν παρὰ Μουσέων
ἱρὴν παρθεσίην, ἱερὸς ὤν, ἔλαχον·
ὅς με τὸν ἐκ Φλιοῦντος ἔτι τρίβολον πατέοντα

---

[79] Garrod, 1920, 30.
[80] Vid. Cap. octavo, s. v.
[81] Vid. supra.
[82] Cf. GANTZ, 1979, 290, nota 10.
[83] GANTZ, 1979, 290.
[84] Cf. Capítulo primero: T 11.
[85] Vid. ARISTOX., *F* 76 W.

πρίνινον ἐς χρύσεον σχῆμα μεθηρμόσατο
καὶ λεπτὴν ἐνέδυσεν ἁλουργίδα· τοῦ δὲ θανόντος
εὔθετον ὀρχηστὴν τῇδ' ἀνέπαυσα πόδα.

Amigo, de Sófocles es esta tumba, depósito sacro que me hicieron las Musas por serlo también yo; él de mí, cuando aún pisaba en Fliunte el trillo de tablas, hizo una figura áurea y me vistió con púrpura fina; mas luego murió y ahora está inmóvil aquí mi pie danzarín y torneado.

Comentario:

Lesky[86] señala que en este epigrama (puesto en boca de la estatua de un sátiro) nos hallamos ante la interpretación peripatética de la evolución del drama satírico a tragedia: Sófocles convierte al "rudo" sátiro en un ser más refinado. La referencia a Fliunte[87] apunta a la invención del drama satírico por parte de Prátinas.

6

DIOSCORIDES, *Anthologia palatina* 7, 707 = 23 Gow

Κἠγὼ Σωσιθέου[88] κομέω νέκυν, ὅσσον ἐν ἄστει
ἄλλος ἀπ' αὐθαίμων ἡμετέρων Σωφοκλῆν,
Σκίρτος ὁ πυρρογένειος. ἐκισσοφόρησε γὰρ ὠνῆρ
ἄξια Φλιασίων, ναὶ μὰ χορούς, Σατύρων·

También cuido yo, Escirto, el de rubicunda barba, del cuerpo de Sosíteo, como en la ciudad otro de nuestra sangre del de Sófocles; pues este hombre supo llevar la hiedra en modo digno de los sátiros de Fliunte, sí, lo juro por los coros.

7

PAUSANIAS 2, 13, 6 ἐνταῦθά[89] ἐστι καὶ Ἀριστίου[90] μνῆμα τοῦ Πρατίνου. τούτῳ τῷ Ἀριστίᾳ σάτυροι καὶ Πρατίνᾳ τῷ πατρί εἰσι πεποιημένοι πλὴν τῶν Αἰσχύλου δοκιμώτατοι.

También está allí la tumba de Aristias, hijo de Prátinas. Aristias y su padre Prátinas son los autores de los dramas satíricos más famosos, aparte de los de Esquilo.

---

[86] LESKY, 1983, 8.

[87] Cf. T 6.

[88] Cf. SOSITH., *TrGF* 1, 99 T 2.

[89] Sc. el ágora de Fliunte.

[90] Cf. ARISTIAS, *TrGF* 1, 9 T 4.

8

IOHANNES TZETZES, *Ad Lycophronem, prol.* 3, 6 Scheer τραγωδοὶ δε ποιηταὶ Αἰσχύλος, Σοφοκλῆς, Εὐριπίδης, Ἀρίων, Θέσπις, Φρύνιχος, Ἴων, Ἀχαιὸς καὶ ἕτεροι νέοι μυρίοι (....), σατυρικὸς δε Πρατίνας.

Poetas trágicos Esquilo, Sófocles, Eurípides, Arión, Tespis, Frínico, Ión, Aqueo y otros nuevos innumerables. (...); Prátinas autor de dramas satíricos.

8a?

EPICURUS, *De natura* 29 [11] 18 y ss. (Arrighetti)

]το σχῆμα
γὰρ του] ἀνα[λ]ογισμοῦ τοῦ-
θ' οἷα [ἔ]π[εθρ]ίαστο Πρατί-
να]ς [τότε] νῦν συνορῶ τότε
δ' οὔ. καὶ τοὺς κατὰ μέρος δὲ
πιεσμοὺς τοῦ ὀρθῶς ἕκαστα
λέγεσθαι περὶ τοῦτο τὸ εἶδος
νῦν συνορῶι, τότε δ' οὔ, καὶ

(...) En efecto, esta forma de analogía, como había profetizado Prátinas, ahora la reconozco, en aquel momento no. También las limitaciones particulares de que cada cosa, con relación a este aspecto, sea dicha correctamente, ahora las reconozco, en aquel momento no, y (...).

Comentario.

Según Philippson[91], Epicuro con el verbo θριάζεται ("adivinar") podría haber aludido a un lenguaje oscuro, similar al de los sofismas, empleado por Prátinas en un supuesto drama satírico titulado *Thriaí* (*Las Trías*[92]). Con la palabra τότε quizás se alude a una obra anterior en la que discutía ese juego de palabras. Más cauto se muestra Arrighetti[93], que declara que no se puede saber con seguridad si este testimonio se refiere al poeta trágico Prátinas.

---

[91] Philippson, 1929, 140.

[92] Las Trías eran tres ninfas del monte Parnaso. Inventaron la adivinación por medio de piedrecitas. y enseñaron a Apolo el arte adivinatorio. Tenían alas y se alimentaban de panales de miel y, si se las privaba de su comida, mentían. Apolo se las entregó a Hermes (cf. *h. Merc.* 552 y ss; *EM.* θ, 455, 34; ZEN., 5, 75). Tal argumento habría sido perfecto para un drama satírico (cf. SUTTON, 1980, 151 y ss.).

[93] Vid. ARRIGHETTI, *Epicuri Opera*. Torino, 1973², p 563 y ss.

FRAGMENTA
ΔΥΜΑΙΝΑΙ Η ΚΑΡΥΑΤΙΔΕΣ[94]
DIMENAS O MUJERES DE CARIAS

Meineke[95] sostuvo que la forma correcta no era Δύμαιναι, sino Δύσμαιναι, lectura atestiguada por Hesiquio[96]. Esta lectura, que encontraba respaldo en un comentario de Filargirio[97] -suprimido en la edición de Hagen[98]- a las *Geórgicas* de Virgilio, fue adoptada también por Wilamowitz[99]. Chantraine[100] explica el término del modo siguiente: se trataría de una forma paralela a μαινάς, lo que encajaría con la noticia de Hesiquio de que estas doncellas eran "bacantes que danzaban en Esparta". Morel[101], sin embargo, ya advirtió que en los compuestos nominales del verbo μαίνομαι hallamos la raíz μαν-: así, por ejemplo, γυναιμανής[102]. Ciertamente, la forma correcta tuvo que ser Δύμαιναι, pues la encontramos en varios fragmentos papiráceos con comentarios a los poemas de Alcmán[103].

Δύμαιναι es un nombre femenino derivado del gentilicio Δυμᾶνες (una de las tres tribus dorias) que, a su vez, deriva del topónimo Δύμη, hallado también en las regiones de Acaya y de Tracia. Según Calame[104], se trataría de un coro de jóvenes doncellas, estimando que el redactor del léxico al que se remonta la glosa de Hesiquio confundió a las ninfas del cortejo de Ártemis con las ménades de Dioniso. Este error acarreó, a su vez, una reinterpretación de la palabra: de

---

[94] Cf. *F* 1.

[95] Meineke, 1843, 360. Cf. Rhomaios, 1958-9, 386 (y n. 1).

[96] HSCH., δ 2600 s. v. Δύσμαιναι· αἱ ἐν σπάρταις Χωρίτιδες Βάκχαι. LATTE (cf. ad. loe.), sin embargo, escribe Δύμαιναι, pese al orden alfabético, pues cree que no puede usarse δυσ- en un nombre sacro.

[97] "*Bacchi enim orgia in montibus celebrari solebant a furiosis Bacchis, quae a Spartanis, quorum mons erat Taygeta,* δύσμαιναι *appellabantur*".

[98] Cf. SERV., *Georg.* 2, 487.

[99] WILAMOWITZ, 1959, 2, 73.

[100] CHANTRAINE, 1968, s. v. Δυμᾶνες.

[101] Morel, 1931, 1413.

[102] Vid. *Il.* 3, 39, etc.

[103] ALCM., *F* 10 (b), 8 ss.; ID., *F* 5. 2, col. I, 24.; ID., *F* 11.

[104] Calame, 1977, 273 y ss.

ahí, Δύσμαιναι. El segundo título, Καρυάτιδες, se refiere a unas sacerdotisas[105] de la diosa Ártemis. Al norte de la Laconia (en la frontera con Arcadia) se hallaba la ciudad de Καρύαι, consagrada a Ártemis y a las Ninfas. Allí la imagen de Ártemis Cariátide se alzaba al aire libre. Cada año muchachas lacedemonias formaban coros y tenían una danza local tradicional[106] en la fiesta en honor de la diosa[107]. Esta danza[108], una de las más célebres variedades de la danza del canasto (καλαθίσκος[109]), se llamaba "*cariática*" y fue fundada por los Dioscuros[110]. Otras fuentes[111] acreditan la importancia de esa fiesta, al afirmar que de ella surgieron los cantos bucólicos.

Todavía nos falta averiguar qué leyenda abordaba la obra de Prátinas. La respuesta podría hallarse en un tardío escolio de Servio[112], que aporta el relato que citamos a continuación:

Caria era hija[113] de Dión, rey de Laconia, casado con Anfítea. Apolo premió la hospitalidad de la reina otorgando dotes proféticas a sus tres hijas, Orfe, Lico y Caria, advirtiéndole que se abstuvieran de usarlas con los dioses. Con el tiempo el rey y su esposa hospedaron a Baco, que se acostó con Caria. Baco, enamorado de la muchacha, repitió su visita con la excusa de inaugurar un templo que el rey le había consagrado, pero Orfe y Lico averiguaron el verdadero motivo del dios y comenzaron a custodiar a su hermana con el fin de que no se vieran. La furia de Baco cayó sobre ellas: enloquecidas se echaron al monte Taigeto y fueron transformadas en piedras, por haber interferido en los amoríos del dios o por haber hecho un uso indebido de sus dones proféticos, mientras

---

[105]V. ST. BYZ., s. v. Καρυᾶτις. Cf. LACT., *Inst.* 1, 55; PI., *P.* 4, 106.

[106]PAUS. 3, 10, 7; POLL. 4, 104.

[107]Para el nombre de la fiesta: vid. PHOT., s. v. καρυάτεια. HSCH., s. v. καρυᾶτις (καρυάτεια).

[108]Que debía ser el elemento fundamental de la celebración: BRELICH, 1969, 164.

[109]Cf. DARENBERG, 1969, 1038; Séchan, 1930, 135 y ss. Vid. infra fig. 23.

[110]Cf. LUC., *Salt.* 10.

[111]Cf. DIOM., *Gramm. Lat.* 1, 486, 20 y ss. (Keil); PROB., *Verg.* (= SERV. 3. 2 Thilo-Hagen, 324, 8.

[112]SERV., *Buc.* 8, 29.

[113]Según el poeta épico Ferenico de Heraclea (ap. ATH. 3, 78 B), Caria y otras ninfas hamadríades, de las que muchos árboles reciben sus nombres, fueron engendradas por Oxilo y su hermana Hamadríade.

que Caria se transforma en nogal[114], árbol que lleva su nombre (καρύα). Así se lo enseñó Ártemis a los laconios, de ahí que le consagraran el templo de Ártemis Cariátide[115].

La metamorfosis de Caria seguramente encierra una finalidad etiológica: se pretende explicar el nombre del lugar, "Nogales" (Καρύαι); mientras que la metamorfosis en "piedras" de sus otras dos hermanas podría ser una alusión de este tardío comentarista a las cariátides arquitectónicas, cuyo origen todavía hoy no ha sido explicado satisfactoriamente, pues con el término "cariátide" designamos también unas figuras escultóricas con función de columnas[116].

Los ejemplos más antiguos de tales elementos arquitectónicos se conservan en el Museo de Delfos: una cabeza de muchacha del 540 a. C. (que no puede relacionarse con ningún monumento determinado) y la figura de una muchacha, procedente del tesoro de los sifnios del 525 a. C., que lleva jitón, ἱμάτιον y un canasto sobre la cabeza.

Las cariátides eran soportes que flanqueaban entradas y por ello, al principio, se erigían por pares. El número coincide, casualmente, con el relato de Servio[117], lo que nos tienta a identificarlas con las dos hermanas de Caria: ¿acaso Orfe y Lico, convertidas en piedras, fueron condenadas a vigilar las entradas por haber osado espiar los movimientos de un dios? Si se aceptara esta hipótesis, el primer problema partiría del propio nombre: ¿por qué llamarlas cariátides (de Caria) y no haberles dado el nombre de cualquiera de las otras dos hermanas (Orfe y Lico)? ¿Acaso recibieron ese nombre en honor de su hermana amada por Dioniso?

Otro escollo para aceptar esa interpretación reside en el hecho de que el testimonio más temprano, donde el término "cariátide" se ha aplicado a este famoso recurso plástico de la arquitectura griega, no surge en las fuentes literarias hasta mucho después de su empleo en el arte. En efecto, en la Antigüedad, a las muchachas del Erecteón se las

---

[114]Para Calame, 1977, 264 y ss., el relato tiene su origen en la iniciación de doncellas. En contra FORBES-IRVING, 1990, 264-5, que se basa en el diferente destino de las hermanas. La transformación en árbol es usual entre los amantes de los dioses: Esmirna (cf. ANT. LIB. 32, 5); Mirra; Siringe (cf. APOLLOD. 3, 14, 4), etc. Los enemigos de los dioses, por el contrario, suelen acabar petrificados.

[115]LAC. PL., *Stat. Theb.* 4, 225.

[116]Plommer, 1979, 99.

[117]Loc. cit. supra.

llamaba *kórai*[118], muchachas que tal vez representen -especula Hersey[119]- a las seis[120] hijas de Erecteo, inmoladas por su padre para salvar Atenas.

El término "*cariátide*" aparece documentado por primera vez ca. el s. IV-III a. C. en una anécdota relatada por el comediógrafo Linceo, que nos ha transmitido Ateneo[121]: Éucrates "el alondra", mientras bebía con uno cuya casa estaba ruinosa dice "en este lugar uno tiene que comer con la mano izquierda sujetando el techo, como las cariátides". Por cierto, esta postura es bien diferente de la que muestran las muchachas de los tesoros délficos o las del Erecteón, cuyos brazos reposan a los lados del cuerpo.

Probablemente, Linceo se refiera al mismo tipo de soporte al que alude Vitruvio[122], cuando relata lo siguiente: los habitantes de Carias se aliaron con los persas durante las guerras médicas; cuando los griegos alcanzaron la victoria, se vengaron de los carios matando a los hombres y vendiendo a las mujeres como esclavas. Los arquitectos, para perpetuar este hecho construyeron el tipo de columna conocido con el nombre de cariátide[123]. Si este relato histórico sobre la traición de Carias fuese cierto, la cronología nos permitiría esbozar otra interesante posibilidad: Prátinas, al final de su carrera artística habría escrito su tragedia a partir de esos acontecimientos. Pero esta suposición es inverosímil, porque los persas no llegaron a invadir el Peloponeso[124]. Vitruvio (o su fuente) debe haber confundido los sucesos de las guerras médicas del 480 a. C. con el castigo que una expedición espartana infligió a Carias en el año 367[125].

Para Séchan[126], el gesto del brazo elevado de las bailarinas del καλαθίσκος -a las que se conocía como "cariátides"-, al igual que la propia forma del canasto que llevaban sobre la cabeza (muy similar a un capitel), provocó que, con el

---

[118]Nombre con el que son mencionadas en una inscripción del templo (cf. Fiechter, *RE* 10, 2249, col. 25.

[119]Hersey, 1988, 72 y ss.

[120]APOSTOL., 14. 7 (= *Paroemiographi* 2). Este número no coincide con el de otros testimonios: v. g., E., *TGF F* 357.Cf. ROSCHER, s. v. "*Erechtheus*".

[121]ATH. 6, 241 D.

[122]VITR. 1, 5.

[123]Para el tipo de cariátide mencionado por Vitruvio: Plommer, 1979, 97-102.

[124]Homolle, 1917, 1-63.

[125]XEN., *H. G.* 6, 5, 25-7.

[126]SÉCHAN, 1930, 142; y 150, nota 95.

tiempo, el término impreciso de *kórai* fuera sustituido por el otro más genérico de "cariátides". La semejanza entre ambos nombres[127] (kar-/kor-) habría favorecido su identificación. Séchan[128] recoge también la hipótesis de que tal vez esta danza era la ejecutada por las *saltantes lacaenae*[129] del escultor Calímaco. El grupo, de finales del s. V a. C. o de comienzos del s. IV, se ha querido identificar en diferentes monumentos arqueológicos: los delicados relieves[130] de mármol de Atenas de época imperial, conservados en Berlín; o incluso las maravillosas bailarinas de Delfos[131] (un exvoto del 330-325 a. C.) que hacen la ronda alrededor de una columna.

Posteriormente, la fama de estas bailarinas pudo provocar que el nombre de "cariátide" se extendiese a todos los soportes con figura humana[132] y lo más probable es que Vitruvio recurriera también a ese término genérico[133]. La danza de las mujeres de Carias inspiró incluso a los orfebres, quienes las inmortalizaron en sellos[134] y en pendientes[135]. Otra representación plástica de las antiguas "cariátides", es decir, de las sacerdotisas de Carias está documentada por Plinio[136], que afirma que Praxíteles, artista ateniense famoso por sus sátiros, esculpió un grupo, hoy perdido, con ménades, tíades o cariátides y silenos. Homolle[137] cree que el empleo del término "cariátide" en el grupo de Praxíteles debía tener alguna relación con la destrucción de Carias por los espartanos hacia el 368 a. C.[138] Pero la noticia de Plinio interesa sobre todo porque confirma la asociación de las cariátides al cortejo de Baco. Y, si las cariátides se identificaban con las *dimenas* (como

[127]Hersey, 1988, 73

[128]SÉCHAN, 1930, 135 y ss.

[129]Cf. PLIN., *H. N.* 34, 92.

[130]Vid. fig. nº 23. Cf. ROBERTSON, 1975, 405.

[131]Cf. PIJOÁN, 1971, vol. 4, 297-8.

[132] Cf. WEEGE, 1976, 47.

[133]Cf. SÉCHAN, l. c. supra.

[134]PLU., *Art.* 18.

[135]POLL. 5, 97.

[136]PLIN., *H. N.* 36, 4, 23 y ss.

[137] Homolle, 1917, 18.

[138]Cf. X., *H. G.* 7, 1, 28.

vemos en Prátinas), la glosa de Hesiquio[139] debe considerarse indiscutible, lo que no excluye la hipótesis de Calame[140].

En conclusión, las danzarinas llamadas "cariátides", que dieron título a la obra de Prátinas, en un principio no tenían nada que ver con el conocido soporte de la arquitectura clásica[141].

En este punto, intentaremos la reconstrucción de las *Dimenas o Mujeres de Carias* de Prátinas. Según Lammers[142], era un drama satírico. Pero a esta hipótesis podemos oponer un argumento de peso: la ausencia de la designación Σάτυραι[143], lo que nos lleva a defender que era una tragedia[144].

Schmid[145] creía que el doble título de la tragedia aludía a un doble coro: Las *dimenas* (bacantes), presumiblemente, se enfrentaban a un coro de cariátides, formado por las servidoras de la diosa Ártemis de Carias, cuyo culto sería equiparable al de Apolo, que también aparece mencionado en el relato de Servio. Según Stoessl[146], la oposición entre esos dos coros habría otorgado su impronta a la pieza, pero no cree posible que un drama con un "colorido laconio tan fuerte pudiera haberse representado en Atenas. Estaríamos, concluye, ante una obra del periodo preateniense de Prátinas, y la cita de Ateneo provendría de un léxico[147].

A nuestro juicio, Prátinas utilizaría el dorismo Δύμαιναι como sinónimo de "laconias" para referirse a las sacerdotisas de Ártemis, consciente de que la palabra podía asociarse fácilmente a la raíz μαιν- (μαίνομαι). El título se refiere a un único coro, y la conjunción ἤ del título se emplea explicativamente: las *dimenas* laconias no eran sino

---

[139] Vid. supra.

[140] Cf. supra, nota 104.

[141] Merkelbach, 1971, 561, no cree que sea una casualidad que las danzarinas de Delfos rodeen una columna. Las danzarinas y las columnas con figura humana tendrían relación: se trataría de genios de los árboles, que una vez al año, tomando figura humana, salen del árbol y realizan danzas.

[142] LAMMERS, 1931, 70. Cf. Müller, 1835, 639; Aly, 1921, 236; Rhomaios, 1958-9, 386.

[143] STEFFEN, 1952, no incluye esta obra entre los dramas satíricos.

[144] Cf. Becker, 1912, 61; Cf. SCHMID, 1934, 178; GUGGISBERG, 1947, 80; KAKRIDIS, 1954, 170.

[145] SCHMID, 1934, 178-9.

[146] Stoessl, 1954, 1724, col. 22 y ss.

[147] Becker, 1912, 6.

las sacerdotisas que ejecutaban las frenéticas[148] danzas en honor de Ártemis Cariátide[149]. El coro debía de aparecer en escena con el atuendo usual de las danzarinas de Carias: un fino jitón corto y, sobre la cabeza a modo de diadema[150], un tipo de cesto (καλαθίσκος) hecho con cañas entrelazadas.

Así pues, la tragedia podría haber llevado a la escena una leyenda típicamente doria sobre la llegada a Esparta del culto de Dioniso[151]: el conflicto entre los amoríos de Dioniso con Caria y la frontal oposición de sus hermanas, devotas de Ártemis, cuyo culto basado en la castidad[152], estaba radicalmente opuesto al desenfreno de Baco[153].

No cabe duda que su desenlace era funesto. la venganza del dios se desencadenaría sobre las hijas de Dión. También es posible que Dioniso estableciera que a partir de ese momento las sacerdotisas de Ártemis recibieran el sobrenombre de cariátides, en honor de la única muchacha que lo había venerado.

Un escolio de Estacio[154] podría referirse también al trágico final de la leyenda: "*(...) cum luderent virgines, meditatus ruinam omnis chorus in arborem nucis fugit et in ramo eius pependit (...)*". Aquí la metamorfosis transmitida por Servio está sustituida por el suicidio de las muchachas.

Resulta difícil definir el papel que jugaba la diosa Ártemis en la obra, pues, como ya observó Nilsson[155], la conexión de esta diosa con Dioniso es muy tenue[156]. Forbes[157] señala que, aunque Servio nos cuenta la historia como un αἴτιον para el culto de Árte-

---

[148]Cf. DARENBERG, 1969, s. v. "*saltatio*", 1037; SÉCHAN, 1930, 136 y ss.

[149]Carias en la Antigüedad no sería ni siquiera una ciudad y las danzas allí ejecutadas dependían de la estructura política de Esparta (cf. Calame, 1977, 265, nota 179; y 276).

[150]Cf. DARENBERG, 1969, s. v. "*saltatio*", 1037. Para las diferentes representaciones plásticas de estas bailarinas: vid. SÉCHAN, 1930, fig. 24-7 y pl. 8; WEEGE, 1976, 44-49.

[151]Cf. LESKY, 1983, 36; PAGANELLI, 1989, 254.

[152]PAUS. 4, 16, 9, nos transmite otro incidente histórico que atañe a la virtud de las doncellas de Carias: Durante la segunda guerra mesenia, Aristómenes raptó a las muchachas que danzaban en honor de Ártemis. Sus soldados, ebrios quisieron violarlas, pero Aristómenes las defendió, entregándolas vírgenes a sus padres tras un fuerte rescate.

[153] Cf. Constantinidou, 1988, p. 23.

[154]LAC. PL., *Stat. Theb.* 4, 5, 225.

[155]NILSSON, 1955, 1, 457, nota 4. Id., 466: "el nombre de Ártemis recubre muchos cultos prehelénicos".

[156] Uno de los paralelos más significativos en el culto de ambos dioses lo hallamos en su θίασος (cf. BURKERT, 1985, p. 223).

[157]FORBES-IRVING, 1990, 265.

mis, ésta no interviene y no hay motivo para creer que Caria sea la propia diosa. Existen, sin embargo, algunos testimonios aportados por Pausanias[158], en donde podría haber una asociación cultual entre Ártemis y Dioniso[159]. Quién sabe si Carias no era un testimonio más. Ártemis, por otro lado, es la diosa que más asociaciones tiene con los árboles (de ahí los apelativos καρυᾶτις, δενδρεᾶτις, δάφνια, κυπαρίσσια)[160].

La casualidad ha querido legarnos de esta pieza una única palabra[161], el adjetivo ἀδύφωνος[162], aplicado a ὄρτυξ. Curiosamente, ya desde Homero[163] se decía que Ártemis nació en Ortigia[164], nombre que encontramos como epíteto de la diosa a partir de las *Traquinias*[165] de Sófocles.

Puesto que debía exhibir en escena un mito local, la tragedia comenzaría ante el palacio de Dión con un prólogo (¿a cargo de Dioniso o Ártemis?), con el fin de exponer a los espectadores los antecedentes del conflicto, anunciando tal vez la desgracia que abatiría la casa del rey Dión por culpa de sus insensatas hijas. Sin duda, el coro de jóvenes doncellas y sus curiosas danzas debió de acaparar todo el protagonismo. Los relieves que vimos antes con figuras de estas bailarinas nos demuestran que fueron muy famosas y, aunque ignoramos la repercusión que pudo tener la pieza de Prátinas, no hay que descartar que contribuyera a extender su fama fuera del Peloponeso.

Finalmente, debemos comentar que el nombre de Dión, aparece en algunos vasos del corintio tardío. Uno de estos vasos[166], una cratera de columnas de Dresde del pintor de Andrómeda de ca.570-550 a. C., representa una escena de danza dionisíaca. Müller[167]

---

[158]PAUS. 7, 19, 1 y ss. (Patrás); y con una conexión menos evidente: ID. 2, 29, 1 (Epidauro); 2, 31, 5 (Trecén); 2, 30, 1 (Egina). cf. Wide, 1893, p. 108.

[159]Cf. BRELICH, 1969, 165; JEANMAIRE, 1951, 216 y ss.

[160]La transformación en árboles se produce para proteger la virginidad y ser amante del dios: cf. FORBES-IRVING, 1990, 131-132; NILSSON, 1955, 457 y ss.

[161] Vid. infra. Para LLoyd-Jones, 1966, 18; Id., 1990, 230, se trata del único fragmento que puede asignarse a Prátinas con seguridad.

[162]Cf. Safo llama así a una doncella: SAPPH., *F* 153 Voigt; cf. *F* 31, 3: ἄδυ φωνείσας.

[163]Cf. *Od.*, 5, 121-124.

[164]Tréheux, 1946, 560-576.

[165]S., *Tr.* 212.

[166]Cf. Benson, 1953, 60, nº 107, 1a.

[167]MÜLLER, *LIMC* 3. 1, s. v. "*Dion*", 409 y ss.

afirma que se trata de nombres de personas reales y no del personaje mitológico que conocemos con ese nombre.

1

ATHENAEUS 9, 392 *F* (711 Page) Πρατίνας δ' ἐν Δυμαίναις ἢ Καρυᾶτισιν

ἀδύφωνος

ἰδίως καλεῖ τὸν ὄρτυγα, πλὴν εἰ μή τι παρᾶ τοῖς Φλιασίοις ἢ τοῖς Λάκωσι φωνήεντες, ὡς καὶ οἱ πέρδικες.

Prátinas, en *Dimenas o Mujeres de Carias,*

"de dulce canto"

llama insólitamente a la codorniz; a no ser que entre los fliasios o los laconios sea φωνήεντες ("sonoras"), como también las perdices.

Comentario:

Aquí podría haber una parodia de la lírica, pues ἀδύφωνος es un adjetivo típicamente lírico. Aunque sólo esté documentado en Safo, entra dentro de una larga serie de compuestos líricos que caracterizan el canto como dulce o hermoso (ya de muchachas o animales como el ruiseñor)[168]. En Safo ἀδύφωνος se aplica a παρθένος pero no sería de extrañar que en otros lugares lo aplicara a aves, de ahí la paradoja de aplicarlo a la codorniz, cuyo canto es bastante ronco.

2[169]

ΠΕΡΣΕΥΣ

PERSEO

Los hijos de Abante, hijo de Linceo, se repartieron la Argólide. Acrisio se quedó en Argos y Preto obtuvo Tirinto[170]. Ferecides[171] nos relata que Acrisio se casó con

[168] Sólo en Safo tenemos ἀδύφωνος, λεπτόφωνος, λιγύφωνος, etc. (SAPPH., *F* 153, *F* 24 d, 6, *F* 30, 8).

[169] Cf. supra T 2. Nauck (que sólo incluye el *F* 1) atribuye *Perseo* y *Tántalo* a Aristias: vid. *TGF*, p. 726. La historia, muy resumida, nos la relata STR. 10, 5, 10.

[170] PAUS. 2, 16, 2.

[171] PHERECYD., *FGH* 3 *F* 10.

Eurídice[172] y engendró a Dánae. El oráculo de Delfos predijo a Acrisio que su nieto lo mataría. Por ello, al regresar a Argos, encerró a Dánae con su nodriza en una cámara de bronce[173] que excavó bajo tierra[174] en el patio del palacio[175]. Vanos esfuerzos los del rey, porque Zeus[176] logró unirse[177] a Dánae: enamorado de la muchacha, se transformó en oro[178] (o en lluvia de oro[179]) y penetró por el techo[180], recuperando su figura habitual antes de la unión amorosa.

Un día, cuando Perseo tenía tres o cuatro años, Acrisio oyó al niño, y Dánae se refugió en el altar de Zeus *Herkeios*. Aunque Dánae le dijo la verdad sobre el niño, su padre no la creyó y la encerró con su hijo en un cofre[181] que arrojó al mar. El cofre arribó a la isla de Sérifos[182]; allí fueron recogidos por Dictis, que los conduce a su hogar y los alimenta como a sus propios parientes[183]. Ferecides[184] continúa el relato diciendo que Dictis era medio hermano de Polidectes[185], el rey de la isla, el cual se prendó de Dánae, pero vacilaba en yacer con ella - Píndaro[186] parece indicar que Polidectes llegó a forzarla y Apolodoro[187] especifica que el rey temía a Perseo, ya un hombre[188] por aquellos tiempos. Polidectes

---

[172]V. HES., *F* 129 M.-W.; Aganipe en HYG., *Fab.* 63.

[173]O en una cárcel de piedra: HYG., loe. cit.

[174]Cf. S., *Ant.* 944-50; APOLLOD. 2, 4, 1 En HOR., *C.* 3, 16, 1,una torre (v. OV., *A. A.* 3, 415-6).

[175]Cf. PAUS. 2, 23, 7. Tal vez se refieren a una construcción similar al Tesoro de Atreo.

[176]Seguramente ya en HES., *F* 135 M.-W.; PI., *N.*, 10, 11. En otras versiones, la seduce su tío Preto: cf. sch. AB in *Il.* 14, 319 (con atribución a Píndaro); APOLLOD. 2, 4, 1.

[177]HECAT., *FGH* 1 *F* 21.

[178] Cf. S., *Ant.*, l. c.; APOLLOD., l. c.; sch. in LYC., p. 269, 2.

[179]Cf. PI., *P.* 12, 17; OV., *Met.* 4, 611; LUC., *D. Mar.* 12, 1.

[180]A través de una abertura, en sch. in LYC. 838, p. 269, 3.

[181]Cf. HES., *F* 135 M.-W.

[182]Según LUC., *D. Mar.* 12 y 14, las nereidas deciden salvar a Perseo y a su madre echando el cofre en las redes de los pescadores de la isla.

[183]Cf. APOLLOD., 2, 4, 1; sch. in LYC., 269, 9-10 (Foerster).

[184]PHERECYD., *FGH* 3 *F* 11.

[185]Para su genealogía: cf. PHERECYD., *FGH* 3 *F* 4.

[186]PI., *P.* 12, 25-29.

[187]APOLLOD. 2, 4, 2.

[188]Cf. sch. in LYC. 838, p. 269, 11.

decidió deshacerse del joven Perseo: organiza un banquete, donde anuncia su boda con Hipodamía[189]. Los invitados dijeron que aportarían un caballo; Perseo, insensato, aseguró que podría aportar la cabeza de Medusa. Polidectes se apresuró a tomarle la palabra y no tuvo más remedio que cumplir lo prometido.

Perseo, con la ayuda de Hermes, se encaminó a la morada de las Greas[190], hermanas de las Gorgonas, y les arrebató[191] el único diente y el único ojo que poseían, para que le condujeran hasta la morada de las Ninfas. De ellas recibió unas sandalias aladas, un zurrón (κίβισις) y el casco de Hades[192], que volvía invisible a quien lo llevaba. Apolodoro[193] añade que Hermes le regaló también una hoz de acero[194] y Atenea un espejo[195]. Armado así, el héroe volando a través del océano, en compañía de Atenea y Hermes, surcó los cielos hasta el lugar en donde vivían[196] las terroríficas Gorgonas[197], Esteno, Euríale y Medusa, que es ese preciso momento estaban durmiendo. Perseo se acercó a Medusa, la única mortal de las tres, y le cortó la cabeza[198], dándose la vuelta, como le habían indicado Atenea y Hermes -o guiando Atenea su mano y volviendo la mirada hacia el reflejo de su escudo[199] de bronce[200] -o hacia el espejo de Atenea[201]. A continuación, echa la cabeza en el zurrón y raudo escapa de las otras dos hermanas gracias a los poderes del casco.

---

[189]APOLLOD. 2, 4, 2.

[190]Pefredo, Enio y Dino (ésta falta en HES., *Th.* 271): cf. sch. in LYC. 838, p. 269, 27.

[191]A., *TrGF F* 26, dice que Perseo arrojó el ojo a la laguna Tritónide. Tal vez PI., *P.* 12, 13, se refiera a esto mismo con las palabras: "malogró a la monstruosa descendencia de Forco".

[192]O de Hefesto: cf. HYG., *Astr.* 2, 11; ERATOSTH., *Cat.* 22.

[193]APOLLOD. 2, 4, 2.

[194]Cf. sch. in LYC. 838, p. 269, 34. En ERATOSTH., *Cat.* 22, además de la hoz, le regala las sandalias.

[195]Sch. in LYC. 838, p. 269, 34.

[196]Al oeste, donde las Hespérides (HES., *Th.* 274-6; o cerca de Tartesos: cf. sch. in LYC. 838, p. 270 1-2.); al este (A., *Pr.* 791; al norte (PI., *P.* 10, 31-50), o en Libia (HDT. 2, 91; D. S. 3, 52, 4).

[197]APOLLOD., loc. cit., las describe con "la cabeza cubierta por escamas de dragón, grandes dientes como de jabalíes, manos de bronce y alas de oro, con las que volaban. A los que miraban los convertían en piedra".

[198]De cuya sangre surgieron el caballo alado Pegaso y Crisaor: cf. HES., *Th.* 280 y ss.; APOLLOD., loc. cit.; OV., *Met.* 4, 786; HYG., *Fab.* 151. Según A. R. 4, 1513-17 (y sch.), de la sangre que cayó sobre Libia nacieron las serpientes (cf. OV., *Met.* 4, 617).

[199]En LUC., *D. Mar.* 14, 2, es el escudo de Atenea.

[200]APOLLOD., loc. cit.; cf. OV., *Met.* 4, 782-6.

[201]Cf. sch. in LYC. 838, p. 270, 5.

En su viaje de regreso -relata Ovidio[202]-, los vientos desvían a Perseo de su ruta y llega volando a los dominios de Atlas. El gigante temía que el héroe fuera el hijo de Zeus que, según un oráculo, habría de llegar en busca de los frutos dorados del jardín de las Hespérides. Por esa razón le niega hospitalidad y Perseo lo transforma en una montaña[203]. Antes de retornar a Sérifos, Perseo arriba a Etiopía[204] -o a Jaffa[205]. Allí divisa, atada a unas rocas, a la hija del rey Cefeo y Casiopea, a Andrómeda[206], a punto de ser devorada por un monstruo marino. Amón[207] había vaticinado esa solución, con el fin de que los etíopes se libraran de una inundación y de un monstruo, enviado por Posidón para castigar a Casiopea[208], reina que se había preciado de ser más bella que las Nereidas[209]. Perseo se enamoró de Andrómeda y prometió a Cefeo que vencería al monstruo si se la daba por esposa. Con la ayuda de su espada[210] -o de la cabeza de la Gorgona[211]- liberó a la muchacha. Pero he aquí que Fineo -o Agénor[212]-, el hermano de Cefeo, prometido de Andrómeda, intriga contra Perseo, quien de nuevo utiliza el mágico poder de la cabeza, petrificando a todos sus enemigos[213]. El relato de Ovidio[214] finaliza con el regreso de Perseo a su patria y la metamorfosis en piedra de Preto, que había obligado a huir a Acrisio tras asediar Argos. Este relato lo completa Higino[215] al añadir que Megapentes, a su vez, asesina a Perseo, vengando a su padre Preto.

---

[202]OV., *Met.* 4, 627-662. Cf. LUCAN. *Ciu.* 9, 654-5; y sch. Bern. ad. VERG., *Aen.* 4, 246; LAC. PL., *Stat. Theb.* 1, 98; MYTH. 2, 114; *E. M.* 164, 20; sch. in LYC. 879.

[203]Es evidente la contradicción con el undécimo trabajo de Heracles, biznieto de Perseo.

[204]Que por entonces se llamaba Cefenia, según DINIAS, *FGH* 306 *F* 7.

[205]Cf. PAUS. 4, 35, 9; sch. in LYC. 836.

[206]Sobre Andrómeda: APOLLOD., 2, 4, 3; OV., *Met.* 4, 669-689; sch. in LYC. 836 y 838; MANIL. 5, 538-618; LUC., *D. Mar.* 14, 3; HYG., *Astr.* 2, 11. ERATOSTH., *Cat.* 15, 16, 17, 22, 36; MYTH. 1, 73.

[207]OV., *Met.* 4, 671.

[208]Cf. HYG., *Astr.* 2, 10; APOLLOD. 2, 4, 3.

[209]O, según otros, Hera: cf. sch. in LYC. 836.

[210]Cf. OV., *Met.* 4, 671.

[211]Cf. LUC., *D. Mar.* 14, 3; ID., *Dom.* 22; sch. in LYC. 836; IO. MAL., p. 41.

[212]Cf. HYG., *Fab.* 64, 2, que no menciona ningún parentesco.

[213]Cf. sch. in LYC. 838, p. 270, 14-16. Para un relato pormenorizado: OV., *Met.* 5, 1 y ss.

[214]OV., *Met.* 5, 236-241.

[215]HYG., *Fab.* 243, 3.

Según Apolodoro[216], el héroe regresa en compañía de Andrómeda a Sérifos[217]. Durante su ausencia, Dánae, acosada por las insistencias amorosas de Polidectes, se había refugiado en un templo con el auxilio de Dictis. Ferecides[218] y Apolodoro[219] coinciden en lo fundamental en el siguiente desenlace: Perseo, dándose la vuelta, acaba con el rey y sus partidarios, petrificando a todos los que dirigen la mirada a la terrorífica cabeza[220]. Seguidamente, entrega al fiel Dictis el trono de Sérifos; a Hermes las sandalias, el casco y el zurrón; y la cabeza de Medusa a Atenea, que la coloca en su égida. A continuación, Perseo navega hacia Argos con Andrómeda y Dánae[221], y Acrisio, al conocer la noticia huye asustado a Larisa.

Según Ferecides[222], Perseo acudió allí en busca de su abuelo[223] y le convenció para que regresara con él a Argos. Pero, cuando iban a emprender el camino, Perseo quiso participar en unos juegos. En Apolodoro[224], no se produce el reconocimiento, sino que Perseo participa por casualidad en los juegos que el rey Teutámidas de Larisa celebraba en honor de su padre muerto. En la prueba del lanzamiento de disco -invento de Perseo en Pausanias[225]-, desvía por error su proyección, alcanzando a Acrisio. El oráculo, pese a todo, se cumplió y el anciano recibió sepultura fuera de la ciudad.

Higino[226] transmite otra versión muy diferente de la comúnmente admitida sobre el fin de Acrisio: Polidectes se casa con Dánae y cría a Perseo en el templo de Atenea. Acrisio, al conocer que vivían en Sérifos, fue a buscarlos. Entonces se produjo la muerte

---

[216]APOLLOD. 2, 4, 4. Cf. sch. in LYC. 838, p. 270, 16 y ss.

[217]Según PI, *P.* 10, Perseo visitó el país de los Hiperbóreos en su viaje de regreso a Sérifos.

[218]PHERECYD., *FGH* 3 *F* 11-12.

[219]Cf. APOLLOD. 2, 4, 4.

[220]PI., *P.* 10, 47-8.

[221]Y los Cíclopes, según PHERECYD., *FGH* 3 *F* 12. Según Dugas, 1956, 7-8, debe aludir a los constructores de Micenas, no a los monstruos homéricos. Seguramente, Perseo visitaría el lugar de origen de estos cíclopes en su viaje de regreso.

[222]PHERECYD., loc. cit.

[223]Cf. PAUS. 2, 16, 2.

[224]APOLLOD., loc. cit.

[225]PAUS. 2, 16, 2.

[226]HYG., loc. cit.

de Polidectes y, en los juegos fúnebres en su honor[227], Perseo lanzó un disco desviado por el viento hacia la cabeza de Acrisio con resultado mortal. Esta versión está en franca contradicción con otro relato del propio Higino[228], que cuenta que Polidectes quiso matar a Perseo, atemorizado por su valentía, y Perseo lo petrificó con la cabeza de Medusa.

A causa del homicidio de su abuelo, Perseo, puntualiza Apolodoro[229], intercambió su trono por el de Tirinto de su primo Megapentes, hijo de Preto. Más adelante Perseo fortificó Midea y Micenas.

Reinaba Perseo en la Argólide, cuando tuvo que rechazar una invasión de ménades guiadas por Dioniso: las fuentes literarias de este episodio se remontan a la época clásica, como apreciamos en un fragmento de Dinarco[230], el cual no desvela el resultado del combate. El poeta Euforión[231] es el primero que especifica que Dioniso destrozó Argos con un ejército de mujeres. Pero existe otra variante del mito: Pausanias[232] relata que Perseo resultó vencedor; Cefalión[233] especifica que el héroe puso en fuga a Dioniso; y un escolio[234] añade incluso que mató al dios al arrojarlo al lago de Lerna. Nonno[235] aporta el más detallado relato acerca de esta lucha: Perseo, que convirtió en piedra a Ariadna[236], habría sido vencido por Dioniso de no haber mediado Hermes[237], gracias al cual se reconcilian. Dugas[238] (que ignora a Euforión) estima que la derrota de Dioniso era la versión tradicional, pero su popularidad, ligada a los monumentos funerarios descritos por Pausanias, tenía un carácter exclusivamente local.

Examinemos ahora las fuentes literarias sobre el mito de Perseo, especialmente las

---

[227]HYG., *Fab.* 273.

[228]HYG., *Fab.* 64.

[229]APOLLOD., loc. cit.; PAUS. 2, 16, 3.

[230]DINARCHUS, *FGH* 399 *F* 1 a.

[231]EUPH., *F* 18 (De Cuenca).

[232]Cf. PAUS. 2, 20, 4; ID. 2, 22, 1; 2, 23, 7.

[233]Cf. CEPHALIO, *FGH* 93 *F* 1.

[234]Cf. sch. in *Il.* 19, 319; AUG., *Ciu.* 17, 12.

[235]Cf. NONN., *D.* 47, 498-741.

[236]NONN., *D.* 47, 665-667. En otro pasaje (ID., *D.* 25, 110-2) Perseo mata a Ariadna al clavarle su lanza.

[237]NONN., *D.* 47, 674 y ss.

[238]Dugas, 1956, 12-13.

anteriores a Prátinas y las versiones dramáticas.

Homero[239] tan sólo nombra un par de veces al hijo de Perseo: Esténelo[240]. En cambio, Hesíodo[241]aludía a su árbol genealógico, a la seducción de Dánae por Zeus y al asunto del cofre, además de mencionar, en la *Teogonía*[242], la decapitación de Medusa.

Entre los líricos, Simónides[243] compuso un delicado treno en el que Dánae le canta a su hijo, mientras van a la deriva encerrados en el cofre.

Los logógrafos, dada la situación política del s. V a. C., se preocuparon, sobre todo, por las cuestiones genealógicas del mito, pues se decía que Perses[244], epónimo de los persas, era el primer hijo de Perseo y Andrómeda.

En el teatro, el único título que lleva el nombre del héroe es el *Perseo* de Prátinas[245]. Esquilo compuso una tetralogía de la que conservamos los títulos y algunos fragmentos de sus tres piezas: *Las Fórcides*[246], *Polidectes*[247] y el drama satírico *Los pescadores*. Lucas[248] piensa que tanto Prátinas como Esquilo centraban sus obras en la etapa asiática del mito, dado que Perseo ocupaba el centro del nudo dramático, mientras que Sófocles se centraba en la figura de Acrisio, porque los títulos que conservamos de él son *Acrisio*[249], *Dánae*[250], *Lariseos*[251] y *Andrómeda*[252]. Según Lucas[253], es posible que Sófocles compusiera una trilogía conectada: *Acrisio* y *Dánae* se situarían en Argos. Una de

---

[239]Cf. *Il.* 19, 116 y 123.

[240]Cf. HES., *F* 135 M.-W.

[241]HES., *F* 129 y 135 (M.-W.).

[242]HES., *Th.* 280; cf. ID., *Sc.* 216 y ss. (con una descripción más precisa).

[243]SIMON., *PMG F* 543.

[244]Cf. HELLANIC., *FGH* 4 *F* 60; HDT. 7, 61, 150. Cf. A., *Pers.* 79-80. Para otros hijos: cf. DINIAS, loc. cit. supra; NIC. DAM., *FGH* 90 *F* 6.

[245] Aunque el poeta siciliano Formis escribió una comedia titulada *Perseo* (cf. PHORM., *PCG* 1 p. 176).

[246]Existe un título semejante de una obra satírica: cf. *TrGF* 2 *F* 10b.

[247]GANTZ, 1993, 309, cree que aquí se dramatizaba la venganza de Perseo o quizá el asunto del ἔρανος.

[248]Lucas, 1993, 39.

[249]S., *TrGF F* 60-76.

[250]S., *TrGF F* 165-70.

[251]S., *TrGF F* 378-83.

[252]S., *TrGF F* 126-36.

[253]Lucas, 1993, 4. Cf. GANTZ, 1993, 301.

esas tragedias trataría la decisión de encarcelar a la hija; la otra, la decisión de arrojarla al mar, al ser descubierto el niño; *Lariseos* se centraría en la muerte de Acrisio. Eurípides escribió las tragedias *Dánae*[254], *Andrómeda*[255] y *Dictis*[256]. Licofrón[257] y Frínico II[258] escribieron sendas tragedias tituladas *Andrómeda*.

Epicarmo[259] escribió la comedia *Los compañeros de Dictis*. Hacia el 428-425 a. C.[260] Cratino[261] compuso *Los serifios*, donde parodiaba el retorno de Perseo[262] con la cabeza de Medusa -toda la isla era transformada en piedra[263]- y aludía a la historia de Andrómeda[264]. Apolófanes[265] escribió una *Dánae*; y, después del 407-404 a. C.[266], también lo hizo Sanirión[267]. En un fragmento[268] de esta última comedia, vemos a Zeus preguntándose cómo podrá deslizarse por la abertura del lugar en el que se halla la muchacha. Finalmente, ya en el s. IV, otra *Dánae* fue escrita por Eubulo[269].

Las heroínas de este mito inspiraron de manera muy especial a los poetas dramáticos latinos: Livio Andronico[270] escribió una *Dánae* (al igual que Nevio[271]) y una *Andrómeda*, título que también figura entre el catálogo de tragedias escritas por Ennio[272] y por Accio[273]. La *Andrómeda* de éste último quizás comenzaba en un momento del mito

---

[254] E., *TGF F* 316-30. Para el asunto: WEBSTER, 1967, 94-5.

[255] E., *TGF F* 114-156. Cf. WEBSTER, 1967, 192-199.

[256] E., *TGF F* 331-348.

[257] LYC., *TrGF* 1, 100 F 1 c.

[258] PHRYN. ATHEN., *TrGF* 1, 212.

[259] EPICH., *PGG* 1 p. 28.

[260] Cf. GEISSLER, 1969, 31.

[261] CRATIN., *PCG* 4 *F* 218-232.

[262] En su viaje por los aires, el héroe divisaba la "ciudad de los esclavos", habitada por malvados nuevos ricos: CRATIN., *PCG* 4 *F* 233 (NORWOOD, 1931, 142).

[263] El *F* 218 sugiere una escena ridícula en la que Perseo levantaba una máscara "terrorífica".

[264] ID., *F* 231.

[265] APOLLOPH., *PCG* 2 T 1.

[266] Cf. GEISSLER, 1969, 64.

[267] SANYR., *PCG* 7 *F* 8-10.

[268] ID., *F* 8.

[269] EUB., *PCG* 5 *F* 22.

[270] LIV. ANDR., *TRF*, p. 3.

[271] NAEV., *TRF*, p. 7. Probablemente una "*contaminatio*" (WARMINGTON, *Remains of...*, 1967, 2, 113).

[272] ENN., *TRF*, p. 27.

[273] ACC., *TRF*, p. 148.

anterior a la exposición de la muchacha al monstruo[274].

Con relación a la plasmación del mito en la cerámica, podemos apreciar que el tema de la decapitación de Medusa aparece en los vasos desde mediados del siglo VII a. C.: por ejemplo, en una cótila[275] protocorintia de figuras rojas del 650-625 a. C. Aún anterior es el relieve de un ánfora cicládica[276] del 670 a. C., que representa a Medusa como un centauro hembra. La participación de los dioses se remonta a la época arcaica: Atenea ya figura al lado de Perseo en ánfora de cuello proto-ática[277] del 670-650 a. C. El asunto del indumento de Perseo lo encontramos en vasos datados en el último cuarto del siglo VI a. C., fecha seguramente muy cercana a la del nacimiento de Prátinas: por ejemplo, un lutróforo ático del 530 a. C.[278] o una hidra del 520 a. C.[279].

Píndaro[280] alude al episodio de Sérifos en una oda compuesta ca. el 498 a. C. (la más antigua conservada). La tragedia de Prátinas tal vez tocara el mismo tema que Píndaro. En tal caso, el punto de partida habría sido el acoso a Dánae por parte de Polidectes y el regreso de Perseo con lo prometido al rey. El coro podría haber estado integrado por serifios.

Algunos vasos de figuras negras, datados hacia el 500 a. C., representan el tema menos conocido de la lucha entre Perseo y las ménades. Como puede apreciarse en el ánfora siguiente[281], Perseo, con las botas aladas, el zurrón sobre el brazo izquierdo y una espada en la mano derecha, ataca a dos ménades que huyen por ambos lados.

En otra ánfora[282] de figuras negras del 510 a. C., un joven con zurrón, seguramente Perseo, persigue a una mujer con una espada, mientras otra huye hacia la otra cara del vaso, donde Dioniso, entre dos sátiros, sostiene un ariete.

Prátinas, en consonancia con la función innovadora de la Tragedia, pudo introducir

---

[274] WARMINGTON, *Remains of...*, 1967, 2, p. 346.

[275] Vid. JONES, *LIMC* 7. 2, s. v. "*Perseus*", nº 112.

[276] Vid. KRAUSKOPF, *LIMC* 4. 2, s. v. "*Gorgo*", nº 290.

[277] Vid. ID., nº 312.

[278] Vid. JONES, op. cit., nº 87.

[279] Vid. ID., nº 88.

[280] PI, *P.* 10, 44 y ss.; y también *P.* 12, 6 y ss.

[281] Vid. fig. nº 24. Para otros vasos similares: JONES, op. cit., nº 29 b, nº 30, nº 231.

[282] Vid. GASPARRI, *LIMC* 3. 1, s. v. "*Dionisos*", nº 800.

en la escena ática una tradición diferente sobre el mito de Perseo, sin duda una leyenda local argiva, similar a la tebana de Penteo o a la del tracio Licurgo: la oposición del héroe a la expansión del culto de Dioniso. La lucha, presumiblemente, se saldaría con la derrota de Perseo, porque así se manifiesta en Euforión[283], la fuente literaria más antigua conservada acerca de esta versión. ¿Pero entonces cómo explicar las representaciones vasculares en las que se intuye la victoria de Perseo?

Se nos ocurren las siguientes explicaciones:

1ª) El desenlace de la versión original relataría el fracaso de las huestes de Dioniso[284]. Prátinas recogería por primera vez en su tragedia una tradición[285] muy famosa en Fliunte -localidad próxima a Argos, patria de Perseo-, pero totalmente ajena a la escena ática, donde se preferirían otros aspectos del mito más difundidos. La indiferencia del público, o incluso de su desagrado[286] ante un asunto ofensivo con el dios del teatro, pudo tener como consecuencia el que ningún otro trágico lo retomara, lo que explicaría que el título *Perseo* no aparezca en ningún autor posterior.

2ª) Tampoco habría que descartar otro posible desenlace: la tragedia finalizaba con la intervención de los dioses, y Hermes, como asegura Nonno[287] era el encargado de resolver el conflicto.

ΤΑΝΤΑΛΟΣ[288]

TÁNTALO

El *Tántalo* de Prátinas era la segunda pieza de la trilogía puesta en escena por Aristias en el año 467 a. C., que se cerraba con el drama satírico *Los luchadores de la palestra*. Desconocemos si Prátinas introdujo alguna versión nueva o si seguía la versión de

---

[283]Cf. Dugas, loc. cit. supra.

[284]Cf. Dugas, loc. cit. supra.

[285]Vid. supra PAUS., l. c.; CEPHALIO, l. c.; y quizá también DINARCHUS, l. c.

[286]Lo que pudo dar origen a la versión de EUPH, l. c. y NONN., l. c.

[287]NONN., l. c. supra.

[288]Cf. supra T. 2. Para un estudio pormenorizado de este mito y de sus fuentes: v. Capítulo tercero, s. v.

Frínico. Posteriormente también compusieron un *Tántalo* Sófocles[289] y Aristarco de Tegea[290].

ΠΑΛΑΙΣΤΑΙ ΣΑΤΥΡΟΙ[291]
LOS LUCHADORES DE LA PALESTRA

Pese a la fama de Prátinas en el campo del drama satírico, este título constituye, paradójicamente, el único seguro que conservamos de él en esta especialidad. En cuanto a su argumento, es evidente que la lucha debía jugar un papel importante en la obra[292]. Existen varias teorías: Lesky[293] sugiere que su tema sería similar al de los *Istmiastas o Teoros*[294] de Esquilo, donde los sátiros han acudido al templo de Posidón Ístmico. Allí alguien se ha dedicado ha sublevarlos con ideas nuevas como la liberación o su posible victoria si participan en las pruebas; Dioniso les reprocha su huida y los sátiros le llaman afeminado, pero al final todo se arregla[295]. Por su parte, Becker[296] se decanta por las luchas entre Anteo y Heracles, mientras que Jahn[297] (que se basa en un pasaje de Pausanias[298]) estima que se ridiculizaría el enfrentamiento entre Teseo y Cerción[299]. El asunto, por lo tanto, sería idéntico al drama satírico de Esquilo titulado *Cerción*[300].

En ambos casos se trataría de uno de los temas más frecuentes en el drama satírico: la lucha de un héroe contra el monstruo o el bandido incivilizado[301]. En una cratera[302] de figuras rojas de Munich del 510-500 a. C., atribuida al pintor de Nicóxeno, aparece una

---

[289] S., *TrGF F* 572-573. Tal vez se centraba en el robo del perro de oro (cf. PEARSON, 1917, 2, 209-213).

[290] ARISTARCH. TRAG., *TrGF* 1, 14 *F* 1 b.

[291] Cf. T 2.

[292] Cf. SUTTON, 1975, 203.

[293] LESKY, 1983, 36.

[294] A., *TrGF F* 78 a y ss.

[295] Cf. Snell, 1956, 1-11.

[296] Becker, 1912, 60, 1; cf. GANTZ, 1993, 417.

[297] Jahn, 1853, 139, nota 12; cf. CAMPO, 1940, 15; SIMON, 1982, 130.

[298] Cf. PAUS. 1, 39, 3.

[299] Cf. WEILER, 1974, 153-155.

[300] A., *TrGF F* 223; cf. B., *Epigr.* 18, 26; APOLLOD., *Ep.* 1, 3; PAUS. 1, 39, 3; HYG., *Fab.* 38, 5. Vid. ROBERT, 1920-6, 721, nota 1.

[301] Cf. MELERO, 1998, 214.

[302] Vid. fig. nº 25.

curiosa escena en la que unos sátiros ejecutan en una palestra (simbolizada por la columna de la derecha) diferentes ejercicios -disco, salto, pugilato, jabalina)- ante la presencia de otros dos disfrazados de entrenadores, que portan varas en forma de falo. Esta escena remeda la pintada sobre el otro lado del vaso, donde figuran algunos jóvenes en la palestra. Según Simon[303], los sátiros están organizando un pentatlón en honor de Dioniso, en cuyos festivales normalmente no figuraban pruebas deportivas. La cronología del vaso excluye un influjo de Prátinas, cuyo drama satírico fue llevado a escena por Aristias muchos años después, pero permite que nos hagamos una idea del tipo de situaciones que pudieron tener lugar en esa pieza satírica.

INCERTARUM FABULARUM FRAGMENTA

3

ATHENAEUS 14, 617 B (1 D., 708 P.) Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας ἀγανακτεῖν † τινας[304] ἐπὶ τῷ τοὺς αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνᾴδειν τοῖς αὐληταῖς· ὃν οὖν εἶχεν κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων θυμὸν ὁ Πρατίνας, ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ ὑπορχήματος·

<ΧΟ.> τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;
ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος,
ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν
ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων
οἷά τε κύκνον ἄγοντα
ποικιλόπτερον μέλος.
τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν· ὁ δ' αὐλός
ὕστερον χορευέτω·
καὶ γάρ ἐσθ' ὑπηρέτας.

[303] SIMON, 1982, 129.
[304] ἀγανακτήσας Wilamowitz.

κώμῳ[305] μόνον θυραμάχοις τε
πυγμαχίαισι νέων θέλοι παροίνων
ἔμμεναι στρατηλάτας.
παῖε τὸν φρυνεοῦ[306]
ποικίλου πνοὰν ἔχοντα·
φλέγε τὸν ὁλοοσιαλοκάλαμον[307],
λαλοβαρύοπα <πα>ραμελορυθμοβάταν[308]
θ' ὑπαὶ τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.
ἦν ἰδού· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά·
θριαμβοδιθύραμβε, κισσοχαῖτ' ἄναξ,
<ἄκου'>[309] ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.

Prátinas de Fliunte, cuando tocadores de aulós y coreutas contratados usurpaban los espacios destinados a la danza, ... † que algunos se indignaban de que algunos tocadores de aulós no acompañaran a los coros, como era tradicional, sino que los coros acompañaran a los tocadores de aulós. La ira que sentía Prátinas contra los que hacían esto, la manifiesta a través del siguiente *hiporquema*:

(Coro) ¿Qué alboroto éste? ¿Por qué las danzas éstas?
¿Qué insolencia se ha arrojado sobre el dionisíaco altar de-tumulto-lleno?
Mío, mío es Bromio[310],
Yo soy quien debe gritar y alborotar,
por los montes entre Náyades[311] saltar,
cual cisne conducir la
canción de alas de jaspe.

---

[305] κώμῳ Bergk, κωμῶν *A*, κώμων *CE*, κώμοις Wilamowitz.

[306] Corrección de φρυνάιου propuesta por Girard.

[307] ὁλοοσιαλοκάλαμον Dale: ὁλοσιαλοκάλαμον *AC* ὁλέσια κάλαμον *E* ὁλεσιαλοκάλαμον Snell ὁλεσι<σι>αλοκάλαμον Bergk. Al igual que Zimmermann (1986, 147, nota 20), preferimos la lectura de Dale a la de Snell: el ritmo trocaico se adapta mejor que el anapéstico al contenido y, además, el término ὁλοσιαλοκάλαμος es recogido por EUST., *Comm. ad. Il.*, 576 y ss., 1165, 25: καὶ δόναξ μὲν συριγκταῖς χρήσιμος, κάλαμος δὲ αὐληταῖς, ὅθεν καί τις φαῦλος αὐλεῖν ὁλοσιαλοκάλαμος ἐσκώφθη. Cf. compuestos similares en Homero (*Il.* 2, 723; 15, 230: ὁλοό-φρων).

[308] *A* (-βαρυπαρα- *CE*) | suppl. Bergk (cf. Ziegler, 1937, 1936, 60).

[309] Suppl. Page, < ἀλλ' > Wilamowitz.

[310] Para este epíteto: vid. Capítulo primero, *F* 4.

[311] Ninfas de las fuentes que, en compañía de los sátiros, forman el cortejo de Dioniso.

Pieria[312] impuso como sobe-
rano el canto. ¡Que el aulós
dance detrás:
es su servidor, pues!
Ojalá que, sólo en el *como*[313] y en las
riñas de ebrios jóvenes ante las puertas,
líder quiera ser.
¡Zurra al que sopla
cual jaspeado sapo!
¡Quema el cálamo-de-baba-funesta,
bullicioso-charlatán y de discorde-melodía-y-ritmo,
de cuerpo modelado al son del taladro!
¡Mira, Ea!: Para ti diestra y pie extiendo,
triunfante ditirambo, señor de cabellos de hiedra,
<escucha>, escucha mi canto dorio de danza.

Comentario:

Empecemos con unas palabras de Melero[314]: "los problemas básicos que plantea el fragmento conciernen a la época, su naturaleza dramática o lírica, el tipo de composición[315] y la interpretación del violento ataque de los sátiros contra un coro que se sirve de un acompañamiento de aulós[316], instrumento

[312]I. e. la Musa. Pieria es una comarca de Macedonia al norte del monte Olimpo, donde se dice que nacieron las Musas y Orfeo. Por ello a veces se las llama Pierias. Aunque Apolo es el dios que preside el arte de la profecía y de la poesía en general, se alude a las Musas como las diosas que garantizan esos saberes (vid. NAGY, 1990, 59).

[313]I. e., fiesta en honor de Dioniso con danzas y cantos por las calles.

[314]MELERO, 1988, 406-420.

[315]ROOS, 1951, 232, nota 1, aporta bibliografía repartida en tres grupos de autores: 1) los que consideran que el fragmento es un ὑπόρχημα; 2) un ditirambo; o 3) un coro lírico partícipe de ambas.

[316]El aulós, también llamado cálamo, era un instrumento aerófono de lengüeta con dos tubos idénticos. De forma cilíndrica o cónica, se fabricaba con materiales diversos (caña, madera, hueso o marfil). Cada tubo tenía solamente de tres a cinco orificios de digitación durante la época clásica. Se empleaba en el ditirambo y en los coros de tragedia y comedia, pero con una diferente función que la cítara, puesto que, mientras que ésta última servía para acompañar a los cantantes, la función del aulós

dionisíaco por excelencia, por adecuarse mejor a la música y danza desenfrenadas[317]. Los autores responden a estos problemas conforme a sus ideas sobre el origen de la tragedia".

Para Seaford[318], si fuera cierto que en época de Prátinas existían ya χορευταί[319] profesionales, nos hallaríamos ante un coro dramático, pues los coros ditirámbicos estaban compuestos por los miembros de las tribus[320].

Nuestro análisis[321] se centrará en los siguientes puntos:

1°. ¿Drama o poesía lírica? Entre los eruditos que clasificaron este fragmento dentro de la poesía lírica se encontraba Girard[322]; Nauck no lo incluyó en su *TGF*; Wilamowitz[323], basándose en argumentos métricos y lingüísticos, hablaba de un ditirambo de finales del s. VI a. C; y Lammers[324] lo consideraba un genuino coro lírico.

En la actualidad, esta opinión está sustentada por Sutton[325], que sostiene que el término ὑπόρχημα se aplica a pasajes en que la danza realizaba el tema del canto, sobre todo, cuando se empleaban ritmos créticos[326].

Según Lloyd-Jones[327], existieron dos Prátinas diferentes, uno trágico, que trabajó

---

era la de integrarse en las corales poéticas (Sobre la poca popularidad del aulós en la Atenas de mediados del s. V a. C.: Wegner, 1950, 103). Su sonido, agudo, incitante y apasionado, era muy similar al del oboe o al del clarinete (cf. MICHAELIDES, 1978, 42; BLANCO, 1990, s. v.; ANDRÉS, 1995, s. v.) y parece que provocaba un estado de posesión (cf. JEANMAIRE, 1951, 290; DODDS, 1994, 83 y ss.). Cf. LANDELS, 1999 y MATHIESEN, 2000, *passim*.

[317]Cf. ROOS, 1951, 216-8.

[318]Seaford, 1977-8, 82.

[319]Garrod, 1920, 131, estima que la existencia de αὐλητταί profesionales habría confundido a la fuente de Ateneo, que por extensión añadió χορευταί.

[320]Cf. ANTIPHO, *Or.* 6, 11; Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 75 y ss.

[321]Abordaremos el estudio del fragmento hablando de líneas, por considerarlo más cómodo que si siguiéramos la división en versos, como Snell (cf. *TrGF*, p. 82).

[322]Girard, 1898, 132. Cf. Müller, 1847, 519, nota 1.

[323]WILAMOWITZ, 1913, 131-136.

[324]LAMMERS, 1931, 65 y ss. Cf. Becker, 1912, 40; Dale, 1969 a, 34 y ss.

[325]SUTTON, 1980, 11. Cf. GALLO, 1988, 1915 y ss.; Cipolla, 1999, 43 y ss. Algunos editores incluyen este fragmento en antologías de poesía lírica (vid. *Greek Lyric Poetry*. Ed. West, 1993).

[326]SUTTON, 1980, 9.

[327]LLOYD-JONES, 1966, 15 y ss.; ID., 1990, 230.

hacia el 500 a. C., y otro lírico, a finales del s. V a. C.[328] Webster[329] adopta esta explicación y sostiene que la lucha que aflora en este fragmento debía pertenecer a uno de sus ditirambos cantado en las Panateneas por hombres vestidos de sátiros, porque conservamos una pintura[330] de Polión, en una cratera de figuras rojas del 425 a. C., donde unos viejos sátiros tañen sus liras[331], mientras se dirigen hacia un auleta, vestido con el atuendo adecuado. Por muy interesante que nos parezca la hipótesis de Lloyd-Jones[332], tenemos que rechazarla, porque las fuentes antiguas mencionan a un único autor con el nombre de Prátinas, cuya faceta artística más peculiar era la dramática[333].

La mayor parte de la crítica[334] estudia este fragmento dentro del campo del drama satírico[335]. Es cierto que Ateneo no dice que pertenezca a un drama, pero nos habla de coreutas y después, en el fragmento, se menciona el altar de Dioniso. Seaford[336] nos aclara que aquí ὑπόρχημα[337] equivale a una designación general[338]: canto acompañado de danza[339]; y que el fragmento ha sido transmitido por su interés para la música, por lo que Ateneo emplea ese término y no drama satírico.

Desde luego, los ὑπορχήματα se empleaban tanto en las tragedias[340] como en los

---

[328] Recientemente algunos estudios han retomado esta idea, asignando el fragmento a una fecha tardía del s. V a. C.: cf. EASTERLING & KNOX, 1985, p. 242 y 262.

[329] WEBSTER, 1970, 133.

[330] Vid. fig. nº 26.

[331] Cf. LISSARAGUE, 1987, p. 94.

[332] LLOYD-JONES, loc. cit. supra.

[333] Vid T 4. Seaford, 1977-8, 85, nota 42, señala que esa noticia (no recogida, por cierto, en la hipótesis de Lloyd-Jones) pudo surgir a partir del presente fragmento y del gran interés de Prátinas por la teoría musical.

[334] Así Blass, 1895, p. 663 y ss; Diehl, 1914, p. 340 y ss. (a pesar de incluirlo en su *Anthologia Lyrica Graeca*); Garrod,1920, p. 133 y ss.; Pohlenz, 1926, p. 314 y ss.; Tièche, 1933, p. 25 y ss. (vid. bibliografía del cap.1º); SCHMID, 1934, p. 181; Ziegler, 1937, p. 1936, col. 30 y ss.; BUSCHOR, 1943, p. 85; ROOS, 1951, p. 232; STEFFEN, *SGF*, p. 115; Del Grande, 1956, pp. 175-184; PATZER, 1962, p. 130, nota 2.; Stoessl, 1954, p. 1725; Seaford, 1977-8, pp. 81-94; LESKY, 1983, p. 10-11; ID., 1969, p. 258; ID., 2001, p. 89; PINTACUDA, 1978, p. 85; Constantinidou, 1988, p. 27; MELERO, 1994, p. 346; Rode, 1994, p. 251; WILES, 2000, p. 146.

[335] Münscher, 1919, 28, habla incluso de un τραγικὸς χόρος. Cf. Becker, 1912, 21.

[336] Seaford, 1977-8, 87-8.

[337] Término que emplea por primera vez PL., *Io.* 534 C.

[338] Cf. LESKY, 1983, 10; HARVEY, 1955, 157; PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 256.

[339] Cf. Di Marco, 1973-4, 347: con el término ὑπόρχημα se definieron los cantos, en los que los coreutas aludían a sí mismos al realizar movimientos de danza.

[340] Garrod, 1912, 133: sch. in S., *Ph.* 391; sch. in E., *Hel.* 885; TZ., *Trag. Poes.* 1, 58; 2, 115.

dramas satíricos[341]. Del Grande[342] esboza una explicación muy verosímil: Prátinas incluyó abundantes coros hiporquemáticos en sus dramas satíricos. Con el tiempo se perdieron sus dramas, y sólo se conservaron algunos de esos famosos coros, que desde entonces se consideraron ὑπορχήματα líricos.

2º. Acción. Con relación a lo que sucede en escena hay dos teorías: para algunos[343], el coro ataca a su propio auleta[344]. Pero la mayoría[345] de los eruditos que lo consideran un fragmento satírico se decantan por un *agón* entre dos coros[346], que tratarían de imponer ritos distintos. En opinión de Lesky[347], la palabra χορεύματα, que aparece en el primer verso, alude a la actuación de uno de los dos coros enfrentados[348], que encuentra su contrapunto en la Δώριον χορείαν (canto dorio de danza[349]) de la línea 23. Recientemente, Melero ha puesto de relieve la similitud del enfrentamiento entre dos coros con la parábasis cómica[350].

3º. Interpretación y cronología. Desde Becker[351] se acepta casi unánimemente[352] que

---

[341]Pohlenz, 1926, 317, nota 2; TZ., *Trag. Poes.* 114.

[342]Del Grande, 1956, 351.

[343]Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, p. 20; Dale, 1969 a, p. 39; PATZER, 1962, p. 130, nota 2. Según Garrod, 1920, p. 134, el auleta sería el protagonista de la pieza.

[344] En la Tragedia, la entrada y salida del coro era precedida por un auleta vestido con ricos ropajes.

[345] Cf. Buchholtz, 1871, 78; Pohlenz, 1926, 315; LAMMERS, 1931, 65 y ss.; Tiéche, 1933, 26 (cf. bibliografía del cap.1); SCHMID, 1.2, 179 y ss.; Ziegler, 1937, 1938, col.12 y ss; BUSCHOR, 1943, 85; ROOS, 1951, 222 y ss.; Stoessl, 1954, 1726, col.12; Seaford, 1977-8, 86; LESKY, 1983, 10; ADRADOS, 1983, 188; MELERO, 1994, 346.

[346]ROOS, loc. cit. supra, mantiene que el enfrentamiento se produce entre un coro de citaristas y otro de auletas. Cf. BUSCHOR, loc. cit. supra. En contra ADRADOS, 1983, 187, puesto que la lira no aparece por parte alguna. El texto polemizaría contra los corales en los que el aulós, en lugar de adaptarse y subrayar la palabra, precede a ésta y figura en primer término.

[347]LESKY, 1983, 10.

[348] Para el empleo de los pronombres deícticos ὅδε y τάδε: cf. Schroeder, 1916, 621-622.

[349]El autor alude probablemente al primitivo canto coral, al ditirambo que menciona poco antes, que se desarrolló en el Peloponeso de habla doria y que es considerado el origen de la tragedia ática. Esos cantos eran entonados por un coro, que, por lo general, también bailaba y llevaba acompañamiento musical de lira y alguna vez de aulós.

[350] MELERO, 1994, 346, indica otras similitudes: el debate musical, las referencias a las condiciones de representación o la ausencia de acción dramática.

[351]Becker, 1912, 29 y ss.

[352]No así WILAMOWITZ, 1913, 134, nota 1.

μετὰ Ναϊάδων[353] insinúa un coro de sátiros; y Sutton[354] añade que las palabras Διονυσιάδα ... θυμέλαν (líneas 2-3) se refieren a la θυμέλη de la ὀρχήστρα[355], por lo que el fragmento debía pertenecer a un género desarrollado en el teatro de Dioniso. En este mismo sentido, κισσοχαῖτ' ἄναξ (línea 22) -señala Stoessl[356]- indica que la escena se desarrollaba ante una imagen del dios Dioniso, a quien los sátiros celebran, victoriosos, con una danza dórica (23), tras combatir contra el auleta del coro contrario[357].

Las comparación con el canto del cisne de las líneas 7 y 8 (οἷά τε κύκνον / ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος) sonarían ridículas en boca del coro de sátiros y provocaría la risa del público[358]. Melero[359] señala la comicidad que resulta de la antítesis entre ποικιλόπτερον μέλος (8) "canción de alas de jaspe" -alusión al canto satírico acompañado de los instrumentos del culto dionisíaco: el crótalo y el tímpano- y φρυνεοῦ ποικίλου (16-17) "jaspeado sapo".

Al igual que Dalecampius[360], muchos eruditos[361] han visto una alusión a Frínico en las líneas 16-17: παῖε τὸν φρυνεοῦ / ποικίλου πνοὰν ἔχοντα. Para Buchholtz[362], era una alusión a Frinis[363] de Mitilene, innovador de la música, y de quien se comentaba que había sido esclavo del tirano Hierón. Sin embargo, LLoyd-Jones[364]cree que tan sólo se trata de la equiparación de un torpe intérprete de aulós con un baboso sapo. Según

---

[353]Cf. E., *Cyc.* 68; 430 etc.

[354]SUTTON, 1980, 9.

[355] Para la θυμέλη como centro de la danza tumultuosa: v. HAMMOND & MOON, 1972, 397, n. 5.

[356]Stoessl, 1954, 1725, col. 51 y ss.

[357] Cf. Rode, 1994, 251.

[358] Cf. Cipolla, 1999, 45.

[359] Melero, 1992, 236 y ss.

[360]En su traducción latina de 1583.

[361]Cf. Garrod, 1920, 135; Pohlenz, 1926, 318 y ss.; Ziegler, 1937, 1939, col.24 y ss; Stoessl, 1954, 1726, col.27 y ss.; LESKY, 1983, 35. Poco probable, según Melero, 1992, 236.

[362]Buchholtz, 1871, 79.

[363]Cf. sch. in AR., *Nu.* 971.

[364]Lloyd-Jones, 1966, 15 y ss. Cf. Girard, 1898, 136; WILAMOWITZ, 1913, 134, apuntó que tal equiparación del aulós con un sapo "sólo podría ser apreciado por quien haya molestado a un gordo sapo común de su sueño entre las fresas". ROOS, 1951, 211 y ss.; Seaford, 1977-8, 89, nota 63. MELERO, 1998, 216, nota 56, dice que tales palabras sirven para describir el aulós por medio de una dicción enigmática; cf. Id., 1992, 236.

Stoessl[365], tal apreciación no excluye que Prátinas tratara de ridiculizar a la vez los blandos versos de su contemporáneo Frínico, quien pudo destacar la importancia del aulós.

Garrod[366] comenta que la palabra δέμας[367] (línea 20) es usada por la antigua comedia[368] con un sentido sexual, equivalente a ψωλή[369] ("glande"). Probablemente, también κάλαμος (línea 21) tenga un doble sentido obsceno.

En la línea 21 aparece el paso típico de la σίκιννις[370]: el σκέλος ῥίπτειν. Del Grande[371] explica que consistía de un movimiento lateral con una de las piernas flexionada en ángulo recto, mientras que el peso del cuerpo recaía sobre la punta del otro pie[372]. Un buen documento de ese paso aparece en el famoso "vaso de Prónomos"[373], de ca. 400 a. C.

Pero hay una cuestión que encierra una mayor transcendencia: si el fragmento recogía o no una polémica en torno a cuestiones técnicas: Laserre[374] señala que "Prátinas no condena en absoluto el aulós, sólo se alza contra su creciente importancia y reclama la soberanía del canto sobre el acompañamiento musical". A esta tendencia se habría opuesto Prátinas, cuyo parecer afloraría en las líneas 10-12; y, más violentamente, en la línea 18.

Para muchos eruditos[375] se trataría de un ataque contra las innovaciones musicales de Laso de Hermione[376], que nació ca. el 545 y vivió en Atenas ca. el 514 a. C., bajo el gobierno de Hiparco. Laso escribió el primer tratado *Sobre música* y se consideraría el

---

[365]Stoessl, loc. cit. supra.

[366]Garrod, 1920, 135.

[367]Para Seaford, 1977-8, 84, el mismo uso se daría en E., *Cyc.* 2.

[368]V. PL. COM., *PCG* 7 *F* 189, 10.

[369]Cf. HSCH., s. v. δέμας; AR., *V.* 1342; ATH. 621 B 5.

[370]ROOS, 1951, 178; cf. ATH. 14, 630 B-E; POLL. 4, 99; sch. ad. AR., *Nu.* 540. Para representaciones en vasos del s. V a. C.: Festa, 1918, 37 y ss. Cf. Lawler, 1964, 90-1.

[371]Del Grande, 1956, 177 y ss., cf. Festa, 1918, 56.

[372] Se trata de " movimientos secos y violentos" (cf. MOLINARI, 1994, 50).

[373]Cf. fig. nº 27.

[374]Cf. LASERRE, *Plutarque, De la musique*, ..., 1954, 46.

[375]Cf. Bergk, 1884, 263, n.37; Garrod, 1920, 132; SCHMID, 1934, 180, nota 9; PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 18-20; ROOS, 1951, 234, Seaford, 1977-8, 82 y ss.; D'Angour, 1997, 339 y ss.

[376]Cf. PS. PLU., *Mus.* 1141 C. Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 18-20.

inventor del ditirambo por haberlo introducido en Atenas[377]. De ser así, la pieza debería ser datada en torno al 500 a. C., fecha en la que Prátinas introduciría el drama satírico de su Fliunte natal.

Otros estudiosos[378], sin embargo, basándose en Aristóteles[379] y en Pseudo Plutarco[380], opinan que Prátinas atacaba una tendencia surgida tras las guerras médicas, las innovaciones musicales de Melanípides[381], cuyo *floruit* se data hacia el 460 a. C.[382], lo que, en un principio, presenta mayores dificultades desde un punto de vista cronológico, pues Prátinas debió morir antes del 467 a. C. Sin embargo, si se acepta nuestra reconstrucción[383] de la pieza, la perspectiva de que se atacara a Melanípides cobra mayor entidad.

4º. Estudio métrico, lingüístico y estilístico. Las seis primeras líneas se caracterizan por su ritmo marcial: dos dímetros anapésticos, dos monómetros anapésticos y, de nuevo, dos dímetros anapésticos. El ritmo se ralentiza a partir de la quinta línea.

West[384] cree que los metros anapésticos están empleados para marcar la entrada de los sátiros (entrada reforzada con el predominio de los sonidos dentales-. Este erudito se apoya en la autoridad de Aptonio[385], según el cual el proceleusmático era típico de las entradas de los coros satíricos.

Efectivamente, la mayoría de estos anapestos aparecen resueltos por medio de proceleusmáticos[386], sobre todo en la línea 4, donde además se aprecia una rotunda aliteración del sonido velar |o| y una cesura ante ὁ Βρόμιος. En la

---

[377]Privitera, 1965, 86-88.

[378]Blass, 1888, 663 y ss. No lo descarta Garrod, 1920, 131 y ss.

[379]ARIST., *Pol.* 1341 A 30.

[380]PS. PLU., *Mus.* 1141 .

[381]El principal cambio que se atribuye a Melanípides, al que Ferécrates (cf. *PCG* 7 *F* 155) acusaba de hacer poesía afeminada, es la introducción de ἀναβολαί o solos líricos en los que no se observaba ninguna distribución antistrófica (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 40).

[382]Para el problema de los dos Melanípides: cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 18 y ss.).

[383]Vid. infra.

[384]WEST, 1982, 101; y 123, nota 109; cf. Garrod, 1920, 134 y ss.

[385]Citado por MAR. VICT, *GL* 6, 99, 19.

[386]Estas resoluciones, además de la cláusula itifálica del último verso, irían contra la datación temprana del fragmento: Zimmermann, 1986, 149. Sin embargo, Cipolla, 1999, 36 y ss.

línea 3 surge el compuesto πολυπάταγα, que constituye uno de los abundantes *hápax* de este fragmento: θυραμάχοις (13), ὀλοοσιαλοκάλαμον (18), λαλοβαρύοπα, <πα>ραμελορυθμοβάταν (19) y θριαμβοδιθύραμβε (22). Roos[387] ha señalado que estas audaces composiciones de palabras se asemejan al estilo de la comedia, lo que añade un nuevo argumento para la consideración dramática del fragmento.

También encontramos el dáctilo-anapesto: χο-ρεύματα (línea 1). De acuerdo con Patzer[388], τάδε τὰ χορεύματα no debe de interpretarse literalmente, sino que aquí este plural neutro evoca el sonido del aulós, de modo paralelo se usa χορευέτω (línea 11). Dale[389] explica θόρυβος en el mismo sentido: el auleta emite un horrible ruido.

En la línea 5 tenemos un verso sin resolución alguna, donde aparece una diéresis tras κελαδεῖν y se aprecia con claridad una aliteración del timbre palatal | e |, que produce un efecto sonoro totalmente opuesto al timbre | o | del verso anterior. En la línea 6 hay otra diéresis tras σύμενον, que parece resaltar μετὰ Ναϊάδων.

A continuación, se suceden versos dáctilo-epítritos[390], cuyo ritmo es fundamentalmente dactílico y trocaico: las líneas 7 y 10 equivalen a trímetros dactílicos catalécticos; y en las líneas 8, 11, 12 y 15, el *anceps interpositum* es breve, por lo que se identifican con lecitios, es decir, dímetros trocaicos catalécticos. Debemos destacar la cesura de la línea 10 después de βασίλειαν, que coincide con un encabalgamiento abrupto que resalta ὁ δ' αὐλός; la línea 9 equivale a un dímetro crético y un troqueo. El epíteto Πιερίς, que suele aplicarse en plural a las Musas, aquí Prátinas lo emplea poéticamente en singular.

En la línea 12, Prátinas se sirve de una palabra del lenguaje marinero, ὑπηρέτας, que, también emplearon Esquilo[391] y Sófocles[392]. Este compuesto,

---

[387]ROOS, 1954, 231 y ss.

[388]PATZER, 1962, 130, nota 2. Cf. Dale, 1969 a, p. 39.

[389]Loc. cit. supra.

[390] Cipolla, 1999, 35 lo cuestiona y prefiere hablar de dáctilos, yambos y troqueos.

[391]A., *Pr.* 954: donde Prometeo llama a Hermes "servidor de dioses"; ID., 983. En ambos casos Prometeo pretende despreciarlo.

[392]S., *O. T.* 712; ID., *Ph.* 53.

cuyo antiguo significado es "remero", subraya que el ἠρέτας es un subordinado que rinde obediencia al κελευστής. Otros vocablos que Zimmermann[393] ha encontrado en los dramaturgos posteriores y que él ha aportado como argumento, para sostener la tesis de Lloyd-Jones[394] acerca de la existencia de un Prátinas lírico de finales de siglo, son los siguientes: χορεύματα[395] (línea 1), Διονυσιάδα[396] (línea 2), θυμέλαν[397] (línea 3), ποικιλόπτερον[398] (línea 8) y στρατηλάτας[399] (línea 15). Pero este vocabulario confirma, a nuestro entender, la naturaleza dramática del fragmento. Los ritmos trocaicos y dactílicos aparecen de nuevo en las líneas 13 y 14. Con la cesura de la línea 15, tras el eolismo ἔμμεναι, se resalta στρατηλάτας, un vocablo del mundo militar.

Desde la línea 17, además de los ritmos trocaicos (18, 20 y 23), hallamos de nuevo el anapesto (19), el crético (16 y 21) e incluso el yambo (21 y 22): lo más destacado de toda esta parte es que el ímpetu incendiario de los enemigos del aulós coincide con el ritmo frenético de la línea 18, donde el tribaquio domina todas las sedes pares e impares del dímetro trocaico. También en la línea 19 todo el dímetro anapéstico aparece resuelto por medio del proceleusmático. La cesura aquí se halla entre los compuestos λαλοβαρύοπα y <πα>ραμελορυθμοβάταν.

El texto del manuscrito original presenta una corrupción en la línea 20: θῦπα. Este término, inexistente en griego, fue corregido ya por Emperius[400], que propuso la conjetura θ' ὑπαὶ[401]. En nuestra opinión, el uso de tal preposición poética con dativo introdu-

---

[393] Zimmermann, 1986, 150-151.

[394] LLOYD-JONES, loc. cit. supra.

[395] E., *Io.* 1474; *El.* 875; *Ph.* 655; *Ba.* 132.

[396] E., *H. F.* 894.

[397] A., *Supp.* 668; E., *Supp.* 668.

[398] E., *Hipp.* 1270.

[399] A., *Eu.* 637; S., *Ai.* 58, 1223; S., *Ph.* 793; 873 (en todas estas el vocablo se emplea para aludir a los generales Agamenón y Menelao).

[400] Emperius, 1847.

[401] Aceptada por Melero, 1992, 236. Para un análisis crítico de ésta y otras conjeturas: cf. Del Rincón, 1999, 507 y ss.

ce un matiz específico referido a la música: "*al son de*"[402]. Pero, al ser régimen de τρυπάνῳ, el verso adquiere además un efecto irónico: el aulós ha sido modelado "*al son del taladro*", porque, durante el proceso de fabricación, el cálamo se halla "*debajo*" y es perforado "*bajo el poder del taladro*", es decir, debe su existencia a un instrumento que, al perforar el cálamo, produce un ruido desagradable, de ahí lo irónico del empleo "*al son del taladro*". Tal interpretación encaja a la perfección con los compuestos de la línea anterior, λαλοβαρύοπα ("*bullicioso-charlatán*") y παραμελορυθμοβάταν ("*de-discorde-melodía-y-ritmo*"), que aluden con desdén al sonido del aulós. El término δέμας ("cuerpo", "talla"), de cuyo sentido obsceno ya dimos cuenta arriba, debe funcionar aquí como acusativo de relación. Por consiguiente, el esquema métrico de esa línea podría ser interpretado de la siguiente forma: ∪ − , E (= lecitio), ∪ −. El lecitio (equivalente al dímetro trocaico cataléctico), frecuente en todo este fragmento (6, 9, etc.), presentaría una cesura tras la palabra τρυπᾰ́νῳ[403].

En la línea 21, de ritmo crético, apreciamos un encabalgamiento abrupto, que precede a la indicación del paso mencionado antes, el σκέλος ῥίπτειν: efectivamente, el movimiento transversal viene indicado con los términos δια-ρριφά y ποδὸς. Además, habría que destacar el empleo de la metonimia δεξιᾶς -que también podría indicar un buen augurio- y la aliteración del sonido |d|.

En la línea 22 se produce una cesura ante κισσοχαῖτα, que como ya vimos, presupone una estatua de Dioniso, y tras el compuesto θριαμβοδιθύραμβε[404], una metonimia para referirse al dios[405]. La descripción de Bromio como κισσοχαῖτ' ἄναξ es similar a la que hace Eurípides en un verso del *Cíclope*[406].

---

[402] Cf. HES., *Sc.* 282; LUC., *D. Deor.* 6, 2, 11. Este matiz aparece también con el genitivo: cf. HES., *Sc.* 281; ARCHIL., *LG* 1 *F* 134, 12; THGN., *LG* 2 *F* 825; AR., *Ach.* 1001; etc. Pero, si Prátinas hubiera empleado el genitivo, el sintagma preposicional podría haberse interpretado como el complemento agente personificado de πεπλασμένον, con lo que el verso habría perdido la riqueza de matices aportados por el dativo.

[403] Una cesura similar en el lecitio de la línea 15, tras στρατηλάτας.

[404] Invocación que se ha llevado a una parte de la crítica a considerar este fragmento un ditirambo satírico: cf. WILAMOWITZ, 1913, 13. En contra Melero, 1992, 233-234, aunque da la razón a Wilamowitz sobre el carácter ditirámbico de la dicción empleada.

[405] Vid. E., *Ba.* 526.

[406] Cf. E., *Cyc.*620: φιλοκισσοφόρος. Para las similitudes entre el fragmento de Prátinas y el *Cíclope* de Eurípides: cf. Becker, 1912, passim.

Melero[407], que como vimos arriba ha estudiado, las similitudes del fragmento de Prátinas con la parábasis cómica, dice: "no deja de ser significativo que el raro epíteto κισσοχαῖτα (...) reaparezca en un fragmento de Ecfántides[408] parodiado a su vez por Cratino"[409]. El fragmento se cierra con un itifálico (Δώριον χορείαν), metro usualmente empleado como cláusula[410]. Aunque todo el texto presenta los rasgos propios del estilo ditirámbico, a saber, acumulación de epítetos compuestos, perífrasis de carácter enigmático[411], etc.; Seaford[412]demuestra, con argumentos convincentes, que se trata de rasgos comunes a todos los géneros dionisíacos. En realidad podemos apreciar un empleo exagerado de esos rasgos estilísticos -sigue Seaford[413]-, lo que nos sugiere que nos hallamos ante una parodia[414], no sólo del estilo ditirámbico, sino también de su métrica.

5º. Reconstrucción. A continuación, intentaremos aventurar una teoría acerca del asunto que pudo haber tratado este drama satírico. Consideramos muy probable la hipótesis[415] de que Prátinas hubiera llevado a escena el mito de Atenea y el sátiro Marsias (¿tal vez el auleta atacado en el fragmento?).

Acerca de este mito, Higino[416] relata que Atenea inventó[417] con un hueso de ciervo el aulós[418]. La diosa la tocó en un banquete. Como no podía comprender por qué Hera y

---

[407] MELERO, 1994, p. 346, n. 14; Id., 1992, 231-232.

[408] ECPHANTID., *PCG* 5 *F* 4.

[409] CRATIN., *PCG* 4 *F* 361 (Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης /πάντα φορητά, ...).

[410] DALE, 1968, 180-1.

[411] Ya en THESPIS, *TrGF* 1,1 *F* 4; y CHOERIL. TRAG., *TrGF* 1, 2 *F* 2 y *F* 3.

[412] Seaford, 1977-8, 88 y ss.

[413] Seaford, loc. cit., 92-93.

[414] Al igual que AR., *Nu.* 333; ID., *Au.* 1388 y ss.

[415] Intuida ya por SIMON, 1982, 128; y Melero, 1992, 238, nota 39.

[416] HYG., *Fab.* 165.

[417] Cf. CORINN., *PMG F* 668; CALL., *Dian.* 244; OV., *Fast.* 6, 696. En Trecén atribuían su invención a Árdalo, hijo de Hefesto (v. PAUS. 2, 31, 3). ANTICL., *FGH* 140 *F* 14; o ISTER, *FGH* 334 *F* 52 (= PLU., *Mus.* 1135 F), atribuyen su invención a Apolo. ARISTOX., *DSA* 2 *F* 78, dice que el inventor fue Hiagnis, el padre de Marsias. Otras fuentes mencionan al propio Marsias: METROD. CHIUS, *FGH* 43 (quien incluye también la siringe, único instrumento que menciona EUPH., *F* 64 (De Cuenca); y PLIN. 7, 204.

[418] PI., *P.* 12, 6: cuando Perseo mató a Medusa, Atenea, al oír los quejidos de las otras dos Gorgonas, inventó el primer aulós, para reflejar tal quejido y denominó *nomo policéfalo* a la música ejecutada con ese instrumento: el nombre aludía a las múltiples cabezas de serpiente que orlaban a las Gorgonas. Para el *nomo policéfalo*: cf. *F* 7.

Afrodita se burlaban de ella, marchó a un bosque del Ida[419]. Allí, junto a un arroyo, Atenea vio que al soplarla, tenía un aspecto ridículo, con los carrillos hinchados y el rostro amoratado, por lo que arrojó el instrumento[420] y maldijo a quien lo recogiera[421]. Pero el sátiro Marsias, hijo de Eagro[422], lo recogió[423] y recorrió Frigia unido al cortejo de Cibeles[424].

Marsias -continúa Higino- desafió a Apolo a un certamen[425] musical[426]. El jurado estuvo compuesto por las Musas[427]. Ganó Apolo, tocando su cítara al revés, lo que no pudo imitar Marsias[428]. Entonces -sigue Higino[429]- Apolo ató al sátiro de un árbol y lo entregó a un escita[430], para que lo despellejara vivo, y entregó sus restos a su discípulo Olimpo. De su sangre nació el río que lleva su nombre[431].

El origen de este mito se remonta a la primera mitad del siglo V a. C. En Atenas -dice Robert[432]- confluyen dos versiones acerca de la invención del aulós: una asiática[433]

---

[419]O a la frigia Celenas: cf. HDT. 7, 26, cf. X., *An.* 1, 2, 8. Sin embargo, E., *TGF F* 1085, sitúa Celenas en el Ida: τὰς διωνομασμένας / ναίειν Κελαινὰς ἐσχάτοις Ἴδης τόποις.

[420]Al Meandro: PROP. 3, 30, 17.

[421]MELANIPP., *PMG F* 758. Cf. también (sin la maldición): ARIST., *Pol.*, 1341 a 30 y ss.; APOLLOD., 1, 4,2; OV., *Fast.* 6, 697; PROP., l. c. supra.

[422]Según otros, era hijo de Olimpo (cf. APOLLOD. 1, 4, 2; sch. in PL., *Smp.* 215 B; sch. in *R.* 399 E); de Hiagnis (cf. NONN., *D.* 10, 233; APUL., *Flor.* 3); del río Meandro (cf. ZEN. 4, 81. Un torrente que confluye con el Meandro cerca de Cilenas lleva su nombre: X., l. c. supra; STR., 12, 577; PLIN., *H. N.* 5, 106; 31, 19); o de una ninfa (cf. TELEST., l. c. infra).

[423]Cf. APOLLOD., l. c.

[424]D. S. 3, 58.

[425] Cf. WEILER, 1974, 37-59. SEAFORD, 1976, 209 y ss., nos indica que se trata del mito más importante protagonizado por un sátiro. Molina, 1998, 15, señala que se habría configurado en una fecha tardía, a saber, inmediatamente después de las Guerras Médicas, y reflejaría el rechazo griego hacia los persas.

[426]APOLLOD., l. c., añade que el vencedor haría lo que quisiese con el vencido.

[427]Cf. HYG., l. c.; PAUS. 8, 9, 1; LUC., *D. Deor.* 16, 2; sch. in PL., *R.* 399; *Min.* 318 B. Otros dicen que estuvo compuesto por Atenea y las Musas (cf. APUL., *Flor.* 3); por Midas (cf. MYTH. 1, 125); por el monte Tmolo (cf. MYTH. 1, 90; 2, 116; 3, 10); o por el pueblo de Nisa (cf. D. S. 3, 59).

[428]Cf. APOLLOD., loc. cit. También dicen que Apolo acompañó su música de canto (cf. MYTH., 2, 115).

[429]HYG., l. c.

[430]Cf. PLIN. 5, 106. APOLLOD., l. c., dice que el propio dios lo desolló vivo, colgando al sátiro de un pino (cf. LUC., *Trag.* 314; NONN. *D.* 7, 106; *A. P.* 7, 696, etc.).

[431]Cf. sch. in PL., *Smp.* 215 B; *R.* 399 E; *Min.* 318 B.

[432]Cf. ROBERT-PRELLER, 1920-6, 1, 223.

[433]V. PAUS. 10, 30, 9. La tumba de Marsias era mostrada en Pesinunte, santuario por excelencia del culto de Rea (cf. ST. BYZ. s. v. Πεσσινοῦς).

en torno a la figura de Marsias; y otra beocia[434], que hace de Atenea su inventora. Seguramente, al ser un instrumento poco apreciado en Atenas, se creó la leyenda de que Marsias se apropió del aulós abandonado por la diosa.

La primera versión del Mito la conservamos en unos versos del ditirambo titulado *Marsias* de Melanípides[435] de Melos, de quien ya hablamos anteriormente. Este poeta relataba que Atenea arrojó el aulós y lo maldijo por afear su rostro. Años después, el poeta Telestes[436] de Selinunte elogiaba el aulós y desmentía la versión de Melanípides, diciendo que Atenea se lo regaló a Dioniso.

Weis[437] nos indica que el mito de Atenea y Marsias aparece en la cerámica ática en la segunda mitad del s. V a. C., época en la que se ignora el motivo de la ὕβρις de Marsias contra el dios Apolo, ὕβρις a la que Platón[438] alude por primera vez. Gantz[439] señala que carecemos de referencias literarias arcaicas que garanticen la posterior implicación de Apolo, aunque tal vez Melanípides contara algo del asunto. Heródoto[440] es el primero que alude a la historia del combate y la localiza en Celenas.

En las artes plásticas, la primera representación del mito fue realizada en bronce por el escultor Mirón de Eléuteras, cuyo *floruit* se sitúa ca. 480-445 a. C., con un grupo, erigido en la Acrópolis de Atenas[441], que ilustraba el episodio entre Marsias y Atenea.

A partir de una descripción de Plinio[442] y con ayuda de las monedas romanas, el grupo ha podido ser reconstruido[443], juntando una copia romana de Atenea del Museo de Francfort con otra de Marsias del Museo Laterano.

La anatomía del sátiro -dice Robertson[444]- que "retrocede, pero anhela acercarse", así

---

[434]V. PI., *P.* 12, 6 y ss. (loc. cit. supra); CORINN., loc. cit.; cf. PLU., *Alc.* 2.

[435]MELANIPP., *PMG F* 758.

[436]TELEST., *PMG F* 805.

[437]WEIS, *LIMC* 6. 1, s. v. "*Marsyas I*", 366-378.

[438]PL., *Smp.* 215 B; cf. OV., *Fast.* 706-7.

[439]GANTZ, 1993, 95.

[440]HDT, loc. cit. infra; X., loc. cit. infra; D. S. 3, 59.

[441]Cf. PAUS. 1, 24.

[442]PLIN. *H. N.* 34, 57.

[443]Vid. fig. nº 28.

[444] ROBERTSON, 1985, 221.

como la línea de Atenea, corresponden al estilo de la primera época clásica. Según Bianchi Bandinelli[445], "(...) ninguna obra de arte antiguo evoca con tan espectacular claridad la representación de una obra teatral. La entrada de Marsias es característica para la definición del personaje y, al mismo tiempo, es un movimiento de σίκιννις, la danza satírica[446] por excelencia".

Verosímilmente, Melanípides habría sido el primero que introdujo en Atenas la leyenda del hallazgo del aulós de Atenea por el sátiro Marsias[447]. Después Prátinas tal vez parodiara ese ditirambo con un drama satírico homónimo, en el que, de paso, criticaría las innovaciones musicales de Melanípides: atacar el protagonismo del aulós precisamente con el mito que hablaba del propio origen del instrumento habría resultado muy inteligente y eficaz.

No podemos descartar que Mirón se hubiera inspirado en el drama satírico de Prátinas. En tal caso, se trataría de una de las últimas producciones del poeta[448], al tiempo que el joven escultor iniciaba con el grupo de Atenea y Marsias su trayectoria artística.

El principal problema para aceptar que el ὑπόρχημα de Prátinas perteneciera a un drama satírico acerca del mito de Marsias lo constituye el funesto desenlace del propio mito, porque es conocido que uno de los rasgos más peculiares del drama satírico lo conforma el final feliz. Ahora bien, contamos con tres importantes argumentos a favor del tratamiento satírico:

-1º) Prátinas es recordado como autor satírico.

-2º) El material dramático fragmentario. Plutarco[449] transmite un fragmento de un autor dramático desconocido acerca de la historia de Marsias: "Pues también cuentan los aficionados a contar bromas que Atenea, cuando tocaba el aulós, recibió una reprimenda del sátiro y no prestó atención: <<No te va bien ese porte; deja el aulós / y coge

[445]BIANCHI & PARIBENI, 1998, nº 440 y 441.

[446] Para Lasserre, 1973, 283, el escultor ha encontrado la posición del sátiro en el repertorio de figuras coreográficas de la σίκιννις.

[447]Algunos han visto en el grupo de Mirón un exvoto por un ditirambo victorioso (cf. Boardman, *JHS* 76 [1956], 18-26).

[448]Cf. Garrod, 1920, 132.

[449]PLU. 2, 456 B; TZ., *H.* 1, 366 (= *TrGF* 2 *F* 381).

tus armas, pon bien tus mejillas>>". Este fragmento, cuyo tono satírico es evidente, confirma que la leyenda de Marsias fue utilizada en el drama satírico. Tampoco debemos descartar que un fragmento[450] de Eurípides abordara el mismo asunto. Iofonte[451] compuso el drama satírico titulado *Los tocadores de aulós.* En la escena romana, tenemos documentado ca. el 100-85 a. C. un *Marsias* del comediógrafo de Bolonia Lucio Pomponio[452].

-3º) El análisis del propio mito. Como el episodio del certamen con Apolo era desconocido o poco corriente durante el siglo V, lo más probable es que Prátinas centrara su drama en la primera parte de la leyenda, es decir, el episodio entre el sátiro y Atenea (momento plasmado por Mirón).

El fragmento provendría, pues, de un canto coral de un drama satírico, pero seguramente debemos descartar la *párodo*, porque en la línea 10 y ss. del fragmento se dice: "¡Qué el aulós/ dance detrás" . Con estas palabras el coro de sátiros revela ya su conocimiento (y su rechazo) del instrumento. Prátinas presentaría en escena las reacciones habituales de los sátiros ante un nuevo descubrimiento[453]: tras un primer momento de pánico o asombro; los sátiros manifestarían una furia, que les impulsa a golpear al protagonista[454] o, al menos, a intentarlo. El compuesto ὀλοοσιαλοκάλαμον ("cálamo-de baba-funesta") parece una alusión a la maldición de la diosa Atenea, maldición[455] que pudo ser el origen de la ὕβρις[456] de Marsias y su enfrentamiento con Apolo[457]. La acción del drama de Prátinas se desarrollaría en un ambiente campestre, sin duda en Frigia. En

---

[450]E., *TGF F* 1085 (v. nota 436). Según Michaelis (ap. ROSCHER, s. v. "*Marsyas*", 2441) ambos fragmentos pertenecían al mismo drama satírico.

[451]IOPHO, *TrGF* 1, 22 *F* 1.

[452]POMPON. L., *SRPF* 2, 286.

[453]Un asunto similar lo encontramos en *Los Rastreadores* de Sófocles (cf. *TrGF F* 314-17) donde se relata la invención de la lira por Hermes.

[454]Garrod, 1920, 134. Cf. Melero, 1992, 338, no hay oposición entre canto y aulós o aulós y cítara, sino que irrumpe el aulós y causa indignación, sorpresa, pavor.

[455] La maldición de Atenea ya aparece en Melanípides: cf. *PMG F* 758.

[456] Nótese que en la línea 2 del fragmento aparece el término ὕβρις.

[457]La contienda (musical en este caso) es otro motivo recurrente en los dramas satíricos: SUTTON, 1980, 148-9.

cuanto al número de actores, lo más razonable es pensar en uno sólo, a no ser que Garrod[458] estuviera en lo cierto y Prátinas escribiera este drama al final de su carrera, época en que podría haber incorporado ya el segundo actor de Esquilo[459]. Finalmente, la parafrasis del *F* 7, donde se dice que Prátinas atribuía la invención del *nomo policéfalo* a Olimpo el joven, podría haber pertenecido a esta misma pieza dramática, puesto que Olimpo es un personaje relacionado con Marsias.

4

ATHENAEUS 14,632 *F* (2 D., 709 P.) διετήρησαν δὲ μάλιστα τῶν Ἑλλήνων Λακεδαιμόνιοι τὴν μουσικήν, πλείστῃ αὐτῇ χρώμενοι, καὶ συχνοὶ παρ' αὐτοῖς ἐγένοντο μελῶν ποιηταί. τηροῦσιν δὲ καὶ νῦν τὰς ἀρχαίας ᾠδὰς ἐπιμελῶς πολυμαθεῖς τε εἰς ταύτας εἰσὶ καὶ ἀκριβεῖς. ὅθεν καὶ Πρατίνας φησί·

Λάκων ὁ τέττιξ εὔτυκος ἐς χορόν

De entre los griegos los espartanos son los que más se interesaron en el arte de la música, haciendo un uso de ella más extensivo, y muchos compositores de cantos líricos surgieron entre ellos. Incluso ahora observan con solicitud los antiguos cantos, son muy expertos y esmerados en ellos. De donde Prátinas dice:

La cigarra laconia es muy adecuada para un coro.

Comentario:

Este fragmento demuestra el interés de Prátinas por la música. Becker[460] creía que podría pertenecer a una composición lírica. Para Stoessl[461], en cambio, la cigarra (τέττιξ) aludiría a una figura de la farsa megarense[462]: se trataría, entonces, de un fragmento dramático del período pre-ateniense de Prátinas. Desde el punto de vista métrico, se trata de un endecasílabo alcaico, formado por una tripodia yámbica cataléctica, un dáctilo y una dipodia trocaica catalécti-ca[463]. En tal caso, aparecería la diéresis tras la tripodia τέ̆ττιξ. Tal vez provenga

[458]Garrod, 1920, 132.

[459]ARIST., *Po.* 1449 A 15; cf. D. L. 3, 56.

[460]Cf. Becker, 1912, 51.

[461]Stoessl, 1954, 1724, col. 50 y ss.

[462] Cf. ATH. 14, 659 A; Crusius, 1891-3, 275 y ss.; Giannini, 1960, 139. Para *Téttix* como máscara fija de la comedia: POLL. 4, 148 y ss.

[463]HERINGTON, 1985, 259, nota 56.

de *Dimenas o Mujeres de Carias,* donde Prátinas aludía al canto de la codorniz.

5

ATHENAEUS, 11 461 E κατὰ τὸν Φλιάσιον ποιητὴν Πρατίναν

οὐ γᾶν
αὐλακισμέναν ἀρῶν, ἀλλ' ἀσκαφον ματεύων
κυλικηγορήσων ἔρχομαι.

Como el poeta Prátinas de Fliunte dice:

sin arar
la tierra labrada, sino buscándola sin cavar.
Voy a dar una charla sobre la copa.

Comentario:

Para Walker[464], pertenecería a un supuesto *Palamedes*. El poeta por medio de una metáfora parece jactarse de explorar rumbos nuevos en su poesía. El ritmo es trocaico. El verbo αὐλακίζω, aparte de Prátinas, aparece en autores muy tardíos de época romana y bizantina.

6

ATHENAEUS, 14, 624 *F* Πρατίνας[465] δὲ πού φησι·

μήτε σύντονον δίωκε
μήτε τὰν ἀνειμέναν {'Ιαστὶ}[466]
μοῦσαν, ἀλλὰ τὰν μέσαν
νεῶν ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει

Prátinas dice en algún sitio:

No persigas ni la severa
ni la relajada
musa, sino el medio
campo arando, sigue el modo eolio en tu canto ...

---

[464] WALKER, 1923, 15.

[465] Cf. HERACLID. PONT., *DSA* 7 *F* 163 W.

[466] secl. Page.

ἐν δὲ τοῖς ἑξῆς σαφέστερόν φησι·

πρέπει τοι
πᾶσιν ἀοιδολαβράκταις
Αἰολὶς ἁρμονία

Y en lo que sigue dice más claramente:

A todos los
cantantes insoportables
les conviene el modo eolio.

Comentario:

El primer fragmento tiene un ritmo trocaico, mientras que el ritmo del segundo es dáctilo-epítrito[467], por lo que podría pertenecer a un coro. Pohlenz[468] relaciona este fragmento con la reacción de Prátinas contra la tragedia *jonizante* de Frínico. Los escritores suelen referirse a las diferentes escalas o "modos" musicales (ἁρμονίαι) mediante adverbios étnicos: dorio, jonio, eolio, frigio. Estas "*armonías*" fueron algo más que una escala musical: "La capacidad de expresar un *ethos* hace pensar más bien en modelos melódicos"[469].

En la época clásica -señala Henderson[470]-, los términos dorio y eolio podían aplicarse a la misma música, lo que explicaría la contradicción entre lo que aquí se afirma y el fragmento 4.

Según Adrados[471], el fragmento provendría del poema (sic) *Dimenas o Mujeres de Carias.*

7

[PLUTARCHUS], *De musica* 1133 E λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον Ὄλυμπον, αὐλητὴν ὄντα τῶν ἔκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον· εἶναι δὲ τὸν Ὄλυμπον τοῦτόν φασι ἕνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσύου μαθητοῦ, πεποιηκότος εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους· οὗτος γὰρ παιδικὰ γενομένος

[467] Sin embargo, cf. HERINGTON, 1985, 259, n. 56; Cipolla, 1999, 35, n. 8.

[468] Pohlenz, 1926, 318.

[469] Cf. Franchi, 1982, 269-231.

[470] Henderson, 1957, 383.

[471] Cf. ADRADOS, *Lírica Griega Arcaica.* Gredos, 1980, p. 440.

Μαρσύου καὶ τὴν αὔλησιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα οἷς ἔτι καὶ νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν. ἄλλοι δὲ Κράτητος εἶναί φασι τὸν Πολυκέφαλον νόμον, γενομένου μαθητοῦ Ὀλύμπου. ὁ δὲ Πρατίνας Ὀλύμπου φησὶν εἶναι τοῦ νεωτέρου τὸν νόμον τοῦτον.

Se dice, en efecto, que el Olimpo del que hablamos antes, el auleta de Frigia, creó un *nomo aulético* en honor de Apolo llamado "policéfalo"[472]. Cuentan que ese Olimpo era uno de los hijos del primer Olimpo, el discípulo de Marsias, autor de *nomos* en honor de los dioses. Ese Olimpo era el favorito de Marsias y aprendió de él el arte de tocar el aulós; trajo a Grecia los *nomos* armónicos que todavía ahora emplean los griegos en las fiestas en honor de los dioses. Otros dicen que el *nomo* "policéfalo" pertenece a Crates, el discípulo de Olimpo. Y Prátinas asegura que ese *nomo* pertenece a Olimpo el Joven.

Comentario:

El *nomo*[473], canto o melodía sujeto a una cadencia, seguía ciertas normas. A veces era interpretado por un solo de aulós (*aulético*) o de cítara (*citarístico*), como sucedía en las fiestas religiosas en honor de Apolo. También los había con acompañamiento de canto (*aulódicos* o *citaródicos*). Éstos se remontan a Terpandro y dan origen a la poesía doria. Había *nomos* frigios, eolios, dactílicos, yámbicos y también bipartitos o tripartitos, según fueran cantados sobre dos o tres modos[474]. La mención de Olimpo podría apuntar a una pieza dramática sobre la leyenda de Marsias[475].

8

[PLUTARCHUS], *De musica* 1134 C ἄλλοι δὲ Ξενόδαμον ὑπορχημάτων ποιητὴν γεγονέναι φασὶ καὶ οὐ παιάνων καθάπερ Πρατίνας· καὶ αὐτοῦ δὲ τοῦ Ξενοδάμου ἀπομνημονεύεται ᾆσμα ὅ ἐστι φανερῶς ὑπόρχημα.

Otros autores, como Prátinas, pretenden que Jenódamo habría sido poeta de *hiporquemas* y no de peanes; y se cita de Jenódamo un canto que es claramente un *hiporquema.*

Comentario:

Bartol[476] interpreta el sentido de este fragmento de otro modo: "... que Jenódamo, al

---

[472] Vid. nota 2211.

[473] Cf. VETTER, 1936, *RE* 33, s. v. "*nomos 2*", 840-843.

[474] Cf. Plutarque, *De la Musique*. Ed. Laserre, 22 y ss.

[475] Cf. supra Comentario al *F* 3.

[476] Bartol, 1995, 113 y ss.

igual que Prátinas habría sido poeta de *hiporquemas* y no de peanes (...)".

9

[PLUTARCHUS], *De musica* 1146 B Τέρπανδρον δ' ἄν τις παραλάβοι, τὸν τὴν γενομένην ποτὲ παρὰ Λακεδαιμονίοις στάσιν καταλύσαντα, καὶ Θαλήταν[477] τὸν Κρῆτα ὅν φασι κατά τι πυθόχρηστον Λακεδαιμονίους παραγενόμενον διὰ μουσικῆς ἰάσαθαι ἀπαλλάξαι τε κατασχόντος λοιμοῦ[478] τὴν Σπάρτην, καθάπερ φησὶ Πρατίνας.

Se debe mencionar a Terpandro, que apaciguó la revuelta entre los espartiatas, y a Taletas de Creta, del que dicen que, encontrándose entre los espartanos por orden de la Pitia, por medio de la música los curó y liberó a Esparta de la peste que los sometía, como dice Prátinas.

Comentario:

Taletas era un poeta y músico cretense, que introdujo en Esparta los ritmos de su patria y compuso peanes e *hiporquemas*. Se le considera el inventor de los metros créticos y peónicos.

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO CUARTO

ALBIANI, M. G.: (1989) "Pratin. fr. 6 (*PMG* 713) P.", *GFF* 12, 95.

ALY, W.: (1921) *RE* 2, A 1, s. v. "*Satyrspiel*", 235-247.

D'ANGOUR, A.: (1997) "How the Dithyramb Got its Shape", *CQ* 47, 331-351.

BARRET, W. S.: (1961) "The Oxyrhinchus Papyri 24", *Gnomon* 33, 682-92.

BECKER, J.: (1912) *De Pratina.* Diss. Münster.

BARTOL, K.: (1995) "Pratinas, fr. 713 ii *PMG*", *Vetustatis amore et studio*: Mélanges K.Liman. Ed. I. Lewandowski & A Wójcik. Poznan.

BENSON, J. L.: (1953) *Die Geschichte der Korinthischen Vasen.* Diss. Basilea.

BERGK, Th.: (1884) *Griechische Literaturgeschichte*. III. Berlín.

BLASS, F.: (1895) "Miscelle. Die Danae des Simonides", *Hermes* 30, 314-320.

BOARDMAN, J.: (1958) "An early actor and some Heracles-and-Nereus scenes", *BICS* 5, 6-10.

[477]Cf. DIOG. BAB., *SVF F* 83 (Arnim, 3, 232).

[478]Albiani, 1989, 95, avala la lectura λοιμοῦ, en lugar de λιμοῦ.

BROMMER, F.: (1940) "σιληνοί und σάτυροι", *Philologus* 94, 222-228.

BUCHHOLLTZ, H.: (1871) *Die Tanzkunst des Euripides*. Leipzig.

BURCKHARDT, A.: (1930) "*Marsyas* 6", *RE* 14.2, 1986-1995.

CALAME, C.: (1977) *Les Choeurs des jeunes filles en Grèce archaique*. Roma.

CIPOLLA, P.: (1999) "Un iporchema riscoperto? (*Prat. TrGF 4 fr. 3*)", *Eikasmos* 10, 33-46.

CONSTANTINIDOU, S.: (1998) "Dionysiac elements in Spartan cult dances", *Phoenix* 521-2, 15-30.

CRUSIUS, O.: (1891-3) "Aristophanes von Byzanz bei Zenobios und der Vers des Maison", *Philologus, Suppl.* 6, 275-280.

DALE, A. M.:-- (1969) a: "Stasimon and *Hyporchema*", *Collected Papers*. Cambridge, 34-40 (= *Eranos* 48, 1950, 14-20).

_____ (1969) b: "Words, music and dance", *Collected Papers*. 156-169.

DIEHL, E.: (1914) *RE* 9.1. s. v. "*Hyporchema*", 338-343.

DUGAS, Ch.: (1956) "Observations sur la légende de Persée", *REG* 69, 1-15.

EMPERIUS, A.: (1847) "Emmendationes in Athenaeum", *Opuscula*. Gotinga.

FESTA, N.: (1918) "Sikinnis, storia di un' antica danza", *MAAN* 2, 35-75.

FIECHTER, E.: (1917) *RE* 10, s. v. "*Karyatides*", 2247-2252.

FRANCHI, G.: (1982) "La Música", en *Historia y Civilización de los griegos*. Barcelona (ed. or. it., 1979), vol. 6, 269-231.

GARROD, H. W.: (1920) "The Hyporcheme of Pratinas", *CR* 34, 129-136.

GIANNINI, A.: (1960) "La figura del cuoco nella commedia greca", *Acme* 13, pp.135-216.

GIRARD, A.:-- (1898) "Remarques sur Pratinas", *Mélanges H Weil*, 131-139.

_____ (1953) *Histoire et richesse de la flûte*. París.

DEL GRANDE, C.: (1956) "L'iporchema di Pratina parodo di dramma satiresco?" en *Filologia minore*. Milán-Nápoles, 175-184; 384-351.

HARVEY, A. E.: (1955) "The classification of Greek lyric poetry", *CQ* 5, 157-175.

HENDERSON, M. I.: (1957) "Ancient Greek Music", en *New Oxford History of Music*.Oxford, 336-403.

HERMANN, K. Fr.: (1848) "Das satyrdrama des Pratinas", *Philologus* 3, 507-9.

HERSEY, G.: (1988) "The Caryatid and Persian Porticoes", *The Lost Meaning of Classical Architecture*. Massachusetts, 69-75.

HOMOLLE, Th.: (1917) "L'origine des Cariatides", *RA* 1, 1-63.

JAHN, O: (1853) "Über einige Abenteuer des Herakles auf Vasenbildern", *BSG* 5, 135-150.

KLEINGÜNTHER, A. (1933) "πρῶτος εὑρετής. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung", *Philologus*, Suppl.26, 1. Leipzig.

KOSSATZ-DEISSMANN: A: (1982) "Zur Herkunft des Perizoma im Satyrspiel", *JDAI* 97,65-90.

LASSERRE, F.: (1973) "Le drame satyrique", *RFIC* 101, 274-301.

LAWLER, L. B.: (1964) *The Dance of the Ancient Greek Theater.* Iowa City.

LUCAS, J. M.: (1993) "Le mythe de Danaé et de Persée chez Sophocle". *Actes du Colloque International D'Aix-en-Provence.* Janvier, 1992, 35-48.

MAAS, P.:-- (1931) *RE* 15.1, s. v. *"Melanippides 2"*, 422-3.

_____ (1937) *RE* 6.A.2, s. v. *"Timotheos 9"*, 1131-7.

_____ (1941) *RE* 20.1, s. v. *"Philoxenos* 23", 192-4.

DI MARCO, M.: (1973-4) "Osservazioni sull'iporchema", *Helikon* 13-14, 326-348.

MEINEKE A.: (1843) *Analecta Alexandrina.* Berlín.

MELERO, A.:-- (1989) "El *hiporquema* de Prátinas y la dicción satírica", en *Estudios actuales sobre textos griegos* (II Jornadas Internac.). UNED. Madrid, 75-87.

_____ (1992) "Prátinas y la dicción satírica", *Homenatge a Josep Alsina*: Actes del X^{è} Simposi de la Secció Catalana de la SEEC. Tarragona.vol.1, 231-238.

MERKELBACH, R.: (1971) "Gefessehe Götter", *Antaios 12*, 549 y ss.

MILANI, C. (1993) "Note sul lessico della divinazione nel mondo classico", *La profezia nel mondo antico.* Ed. M. Sordi. Milán, 31-49.

MOLINA, F. (1998) "Quinteto para dioses músicos en la mitología griega", *EC* 113, 7-35.

MOREL, W.: (1931) "Rezensionem und Anzeigen (...)", *PhW* 51, 1410-1415.

MÜLLER, K.O.: (1847) *Kleine deutsche Schriften über Religion, Kunst, Sprache und Literatur, Leben und Geschichte des Altertums* gesammelt und herausg. von E. Müller. Berlín.

MÜNSCHER, K.O.: (1919) "Metrische Beiträge", *Hermes* 54, 1-45.

NEUBECKER, A. J.: (1977) *Altgriechische Music. Eine Einführung.* Darmstadt.

NILSSON, M. P.: (1911) "Der Ursprung der Tragödie", *NJA* 27, 673-696.

PHILIPPSON, R.: (1929) "Neues über Epikur und seine Schule", *NGG*, 127-149.

PLOMMER H.: (1979) "Vitruvius and the Origin of Caryatids", *JHS* 99, 97-102.

POHLENZ, M: (1926) "Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius", *NGG*, 298-321 (= *Kleine Scriften.* Hildesheim, 1965, vol.2, 473-496).

PRIVITERA, G. A.: (1965) *Laso di Ermione.* Roma.

RHOMAIOS, K. A.: (1958-9) "ΚΑΡΥΑΤΙΔΕΣ", *Peloponnesiaca 3-4*, 376 y ss.

RIEMSCHNEIDER, W.: (1941) *RE* 20.1, s. v. "Phrynis", 925-928.

DEL RINCÓN, F. M.: (1999) "Análisis de las conjeturas sobre la corrupción †ΘΥΠΑ del *hiporquema* de Prátinas (cf. *TrGF* 1, 4 F 3, 14 Snell)", en *Τῆς φιλίης τάδε δῶρα: Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano.* Manuales y Anejos de *Emérita* 41, pp. 507-511.

RODE, J.: (1994) "Il canto del coro", en *Il teatro greco nell' età di Pericle* (vid. MOLINARI), pp. 249-272.

SCHMIDT, E.: (1982) *Geschichte der Karyatide.* Wurzburgo.

SCHMIDT-COLINET, A.: (1977) *Antike Stützfiguren Unterschuchungen an Typus undBedeutung der*

menschengestaltigen Architekturstütze in der griechischen und römischen Kunst. Frankfurt-am-Main.

SCHROEDER, O.: (1916) "Pratinas von Phleius" *JPhV,* pp. 621-622.

SEAFORD, R.: (1977-8) "The hyporcheme of Pratinas", *Maia* 29-30, 81-94.

SIMON, E.: (1989) "Satyrspielbilder aus der Zeit des Aischylos", *Satyrspiel* (cf. SEIDENSTICKER, 362-403).

SNELL, B.: (1956) "Aischylos' *Isthmiastai*", *Hermes* 84, 1-11 (= *Kleine Schriften*. Gotinga,1966, 164-175; = *Satyrspiel* (cf. SEIDENSTICKER, 78-92.).

STOESSL, F.: (1954) *RE* 22. 2, s. v. "Pratinas", 1721-1723.

TRÉHEUX, J.: (1946) "Ortygie", *BCH* 70, 560-576.

WEGNER, M.: (1950) *Die Musikinstrumente des Alten Orients*. Münster.

WIDE, S. (1893) *Lakonische Kulte*. Leipzig.

WILAMOWITZ, U.: (1885) "Ein altattisches Epigram", *Hermes* 20, 62-70.

ZIEGLER, K.: (1937) *RE* 6. 2, s. v. "*Tragoedia*", 1896-2075.

ZIMMERMANN, B.: (1986) "Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment", *MH* 43,pp. 145-154.

CAPÍTULO QUINTO: ÉVETES[1]

PREÁMBULO

"Évetes: poeta trágico"

Nuestro conocimiento de este poeta dramático se reduce a dos exiguos testimonios. El primero de ellos, transmitido por la *Suda*[2], podría aludir a un poeta cómico[3] llamado también Évetes[4], porque éste es mencionado junto a Epicarmo y otros dos comediógrafos áticos de principios del s. V a. C.: Euxénides y Milo[5]. De ser así, deberíamos suprimir tal testimonio. Pero da la casualidad de que el único título conocido del comediógrafo Évetes, *El heredero*[6], parece ajustarse mejor a los patrones de la comedia burguesa que a los de la comedia antigua, por lo que nos parece muy arriesgado identificarlo sin más con el Évetes aludido en el testimonio primero.

La *Suda* podría haber recordado en ese catálogo (de un modo poco riguroso) a un poeta trágico[7], contemporáneo de Epicarmo y famoso en Atenas por la década de los 80, al igual que los comediógrafos Euxénides y Milo. Esta hipótesis tendría a su favor el hecho de que algunos títulos de Epicarmo[8] (*Busiris, Heracles, Ulises desertor*) sugieren temas heroicos, como sucedía en el Drama Satírico, lo que pudo confundir al recopilador del catálogo. Se origina así el nexo de unión con el tragediógrafo Évetes, quien, como es lógico, debía finalizar sus producciones con una obra satírica en la que se parodiaba un tema mítico.

La fecha en la que el catálogo de la *Suda* data la presentación de Évetes -hacia el 486 a. C.-

---

[1] En la edición de Snell Esquilo figura en quinto lugar; Évetes en el sexto: cf. *TrGF* 1, 6.

[2] Cf. T 1.

[3] Cf. Austin, 1974, 201 y ss. (nº 121). KANNICHT (vid. *Addenda*, *TrGF* 1, p. 345), parece inclinado a adscribir el T 1 al poeta cómico y el T 2 al trágico (cf. *RE* 6.1 [1907], s. v., "*Evetes*", p. 983).

[4] Cf. *PCG* 5, p. 276.

[5] Wilamowitz, 1875, 341, creía que estos nombres provienen de una autoridad que deseaba probar la antigüedad de los poetas cómicos de Atenas e inventó nombres que comenzaban por Ευ-.

[6] Cf. PHOT. (z), δ 144 δεῖται.

[7] PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 187-188, comenta que es extraño que se incluya aquí a un poeta trágico y no se mencione a Esquilo; y además, en el caso de que Évetes sea un poeta cómico, que se le mencione a él y no al famoso Quiónides.

[8] Cf. EPICH., *PCG* 1, *F* 18-19, *F* 65 y ss., *F* 97 y ss.

coincide con la cronología aportada por el testimonio segundo (Εὐ]έτης[9]), una inscripción didascálica[10], gracias a la cual sabemos que Évetes consiguió una sola victoria en la década que va del 483 al 473 a. C., años en los que pudo enfrentarse a poetas de la importancia de Quérilo, Frínico o Esquilo.

TESTIMONIA

1

Suda, ε 2766 Ἐπίχαρμος (...) ἦν δὲ πρὸ τῶν Περσικῶν ἔτη ἕξ, διδάσκων ἐν Συρακούσαις· ἐν δὲ Ἀθήναις Εὐέτης καὶ Ἐυξενίδης καὶ Μύλλος ἐπεδείκνυντο.

Epicarmo[11] (...), estaba seis años antes de las Guerras Persas (ca. 486), representando en Siracusa; en Atenas, Évetes, Euxénides[12] y Milo[13] se presentaban.

2

IG II² 2325, 12

11	484 a. C.	Αἰ]σχύ[λος --]	
12	ca. 483/ 473	Εὐ]έτης I	
13	ca. 471	Πο]λυφράσ[μων --]	
14	ca. 470	[. . .]ιππος I	
15	an. 468	[Σοφ]οκλῆς	ΔΓΙΙΙ
16	ca. 465	[Μέσα]τος II [?]	
17	ca. 460	['Αριστ]ίας	[- -]
		Es]quil[o --]	
		Évetes 1	
		Po]lifrasm[ón --]	
		[. . .]ipo I	
		[Sóf]ocles,	18
		[Mesa]to,	2 [¿3 ó 4?]
		[Arist]ias	[?]

[9] WILHELM, 1906, 100.
[10] Para esta inscripción cf. Prólogo: III. 3. b.
[11] EPICH., *PCG* 1 T 1.
[12] Vid. *PCG* 5 p. 544; PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 187-8.
[13] Vid. *PCG* 7 p. 28. Cf. Körte, 1933, 1074; PICKARD-CAMBRIDGE, l. c. supra; GHIRON-BISTAGNE, 1976, 344 (también 136 y 138); Austin, 1974, nº 121, 130 y 166.

Comentario:

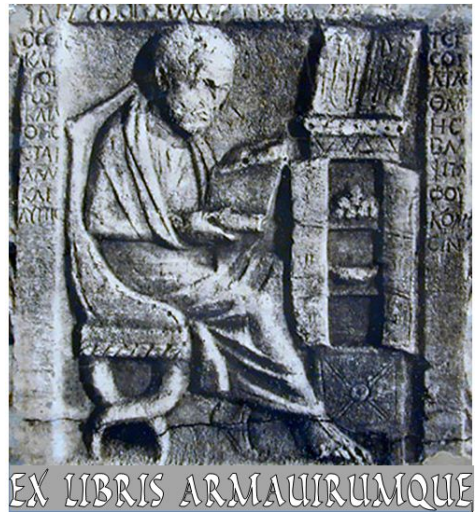
La cronología de la única victoria lograda por Évetes viene marcada entre la victoria de Esquilo en el 484 a. C. (*terminus post quem*) y la de Polifrasmón[14] en el 471 (*terminus ante quem*), teniendo en cuenta que, entre estas dos fechas, se deben excluir los siguientes años: 1º) las guerras médicas pudieron impedir la celebración de concursos[15] entre el 479-478; 2º) el concurso del 476 lo ganó Frínico[16]; 3º) Esquilo gana en el del 472 con los *Persas*[17]; 4º) en el año 482 los trágicos más famosos eran Frínico y Quérilo[18]. Así pues, restan los años 483, 481-480, 477, 475-473.

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO QUINTO

AUSTIN, C. : (1974) "Catalogus Comicorum Graecorum", *ZPE* 14, 201-225.

KÖRTE, A.: (1933) *RE* 16. 1, s. v. "*Myllos*", 1074.

WILAMOWITZ, U. V.: (1875) "Die megarische Komoedie", *Hermes* 9, 319-341.



[14] Cf. POLYPHRASMO, *TrGF* 1, 7 T 1.
[15] Cf. BELOCH, 1914, 219; WILAMOWITZ, 1935-72, 5. 1, p. 390.
[16] Cf. PHRYN. TRAG., *TrGF* 1, 3 T 4.
[17] Cf. *TrGF* DID A 1, 9; C 2 (= A., *TrGF* T 1, 27).
[18] Cf. *TrGF* DID 3 (= PHRYN. TRAG., *TrGF* 1, 3 T 3 = CHOERIL. TRAG., *TrGF* 1, 2 T 3).

CAPÍTULO SEXTO: POLIFRASMÓN

PREÁMBULO

"El hijo de Frínico"

Polifrasmón debió de nacer en una fecha cercana al 515 a. C., si asumimos que Frínico, cuya vida de se extiende desde el 550 hasta el 468 a. C., lo pudo engendrar en una fecha relativamente temprana. El hecho de que lleve por nombre el de su abuelo[1] nos permite deducir que se trataba del hijo mayor (si es que hubo más)[2]. Podría haber heredado el atractivo de su padre[3], porque conservamos en un vaso del pintor Duris un par de inscripciones[4] que tal vez aludan a su hermosura, aunque lo más probable es que el pintor tan sólo exprese su admiración por el poeta.

Gracias a los *Fasti*[5], sabemos que Polifrasmón[6] venció bajo el arcontado de Cares, hacia el 471 a. C., con un coro trágico[7]. Seguramente, sería la misma victoria a la que hace referencia la inscripción didascálica del Testimonio 2 (que alude a la primera victoria de Polifrasmón, datada entre el 482 y el 470 a. C.). Suponiendo que esta última inscripción se refiera a una primera victoria cercana al 480, podría admitirse que la fecha del 471 de los *Fasti* registraría una segunda victoria muy cercana a la anterior.

Desde luego, lo poco que sabemos de este poeta dramático gira en torno a la misma época, porque está documentado que obtuvo el tercer puesto con una trilogía llamada *Licurgía* en el concurso del año 467 a.C. -año en el que vence Esquilo con una trilogía que estaba integrada, entre otras, por *Los siete contra Tebas*-. El segundo premio fue para Aristias, que llevó a la escena algunas piezas que su padre Prátinas había dejado sin representar. Así pues, Polifrasmón salía con un digno tercer puesto, pero derrotado,

---

[1] Cf. T 4.

[2] Aunque era común en Atenas dar al mayor de los varones el nombre del abuelo paterno, pero no era una regla obligatoria y había excepciones: cf. FLACELIÈRE, 1959, 89.

[3] Para esta cuestión: cf. Capítulo tercero, T 10 a.

[4] V. T 5.

[5] Cf. Prólogo: III. 3. b.

[6] PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 104.

[7] Vid. T 1.

a la postre, por Esquilo y por Prátinas, que también habían sido los más fieros rivales de su padre.

TESTIMONIA

1

IG II² 2318, 12:

an. 472-1	12	[ἐπὶ Χάρητος]
	20	[τραγωιδῶν ..... ἐχ]ορήγει
	22	[Πολυφράσμω]ν ἐδίδασ[κεν
	12	[Bajo Cares]
	20	[del coro trágico .... fue c]orego
	22	[Polifrasmó]n represen[tó.

2[8]

Comentario:

La primera (y quizás la única)[9] victoria de Polifrasmón debe fecharse entre el 482 y el 471 (quizás en el concurso celebrado entre el 472-471 a. C.)[10]: Esquilo venció en el 484 a. C. y a esta victoria siguió la que consiguió Évetes[11]entre los años 483 y 472; el *terminus ante quem* viene marcado por la victoria de Sófocles en el 469-8 a. C., teniendo presente que otro poeta, cuyo nombre acababa en *-ipo* (Notipo)[12], venció en un concurso anterior.

3[13]

4[14]

5?

[8] Cf. Capítulo quinto: T 2.
[9] En la inscripción falta las dos últimas letras del nombre y el número de victorias.
[10] Cf. T 1.
[11] Cf. Capítulo quinto: Com. ad T 2.
[12] Cf. Capítulo séptimo.
[13] Cf, Capítulo cuarto: T 2.
[14] Cf. Capítulo tercero: T 1.

Comentario:

En el fondo de una cílica ática de Munich, pintada por Duris al final de su carrera (ca. el 470 a. C.), aparece la inscripción [Π]ολυφρασσ[μ]ον καλο[ς] ("Polifrasmón es estupendo"). La escena representa a dos hombres. Uno, desnudo con un manto en los hombros y una guirnalda en la cabeza, lleva una cílica en la mano derecha y una tinaja de vino en la izquierda. El otro, ataviado con un largo *jitón*, manto y gorro ("anacreóntico" lo llama Beazley[15]), danza[16] sujetando con la mano derecha un báculo, del que pende un aulós en su funda, mientras vuelca una cílica con la mano izquierda.

En el la superficie exterior aparecen sátiros y ménades: en la cara A -donde se lee la inscripción Πολυφρασσμ[ον]- Dioniso sujeta un cántaro sobre la cabeza de uno de los sátiros, como si éste fuera a elevarlo con la cabeza, mientra otro sátiro toca el aulós y un tercero trata de rodear a una ménade; en la cara B -donde también aparece la inscripción [Π]ολυφρασσμον καλος- varias ménades intentan zafarse de unos sátiros. Las inscripciones podrían indicar que Polifrasmón todavía seguía la costumbre de representar sus propias obras. El problema es que estas pinturas, en la que uno de los sátiros está infibulado y los otros no presentan erección[17], no permiten apreciar ningún asunto mítico concreto.

FRAGMENTA

ΛΥΚΟΥΡΓΕΙΑ[18]
LA LICURGÍA

Cuenta Apolodoro[19] que Licurgo, hijo de Driante[20], reinaba sobre el pueblo de los edonos de Tracia[21]. Cuando Baco se dirigía a la India[22] a través de Tracia, Licurgo

[15] Cf. BEAZLEY, 1963², 438, nº 132.
[16] Cf. Frontisi-Ducroux & Lissarague, 1990, 224.
[17] Cf. Buitron-Oliver, 1995, 39.
[18] *F* 1. Cf. T 3.
[19] APOLLOD. 3, 5, 1.
[20] Cf. *Il.* 6, 130; NONN., *D.* 21, 1 (sin embargo es hijo de Ares en ID., *D.* 20, 149).
[21] Licurgo es rey de Arabia en D. S. 3, 65, 7; NONN., *D.* 20, 187.
[22] Recordemos que Baco, tras inventar la vid (cf. D. S. 3, 62-3; ID. 4, 1 y ss.; ID. 4, 2, 5 y ss.; STR. 15, 1, 7-9), enloquece perseguido por Hera. Así recorre Egipto (cf. HDT. 2, 42; 49), Siria y Frigia, donde es purificado por Cibeles, que le enseña los rituales orgiásticos, proporcionándole el aulós, el tambor, los platillos, las castañuelas y el tirso (cf. E., *Ba.* 58 y ss.; 78 y ss.). De allí marcha a la India.

maltrató y expulsó al dios[23] -que se refugió en el mar junto a la Nereida Tetis[24]- y encerró a las bacantes y a los sátiros que lo acompañaban[25]. A continuación, Baco obra un prodigio, libera a las bacantes y enloquece a Licurgo, que mata a hachazos a su hijo Driante, creyéndole un sarmiento de vid. Una vez consumado el crimen, Licurgo recobra la razón, pero sobreviene un periodo de esterilidad sobre el país y un oráculo anuncia que la tierra sólo recuperará su fertilidad si muere Licurgo. Entonces, los edonos conducen a su rey atado al monte Pangeo, donde muere destrozado por unos caballos.

Existen otras versiones sobre el castigo de Licurgo. Homero[26] dice que fue privado de la vista por Zeus[27] y murió poco después, puesto que se había hecho odioso para todos los inmortales. Sófocles[28] dice que fue encerrado por Dioniso dentro de una cueva, donde fue recobrando poco a poco la cordura. Finalmente, Higino da dos versiones: en una de ellas[29], Licurgo se suicida, enloquecido por Baco; en la otra[30], Licurgo, que había expulsado a Baco, poniendo en duda su divinidad, se emborrachó y quiso forzar a su madre. Para evitar que se repitieran estos hechos intentó podar las vides, pero, al parecer, sólo consiguió cortarse un pie[31]. Enloquecido por Dioniso, Licurgo mató a su esposa y a su hijo, y el dios lanzó contra él unas panteras que lo devoraron en el monte Ródope[32]. En Nonno[33], Licurgo lucha contra las Híades -identificadas aquí con las bacantes- y una de ellas, Ambrosia, se transforma en vid para rodearlo y ahogarlo, pero Hera interviene, blandiendo la espada de Ares sobre ellas, para liberar a Licurgo.

En resumen, la leyenda se remonta a la *Ilíada* de Homero, cuyo relato es básicamente similar al que nos transmite Apolodoro. En Homero, es diferente el desenlace de la historia (Licurgo queda ciego) y, en lugar de perseguir a las bacantes, Licurgo persigue a las nodrizas de Dioniso[34],

---

[23] Por hostilidad al vino en TIMO, *SHell.*, *F* 778 (= ATH. 10, 445 d).

[24] Cf. *Il.* 6, 130 y ss. (l. c. infra); EUMEL., *PEG F* 11 (l. c. infra) menciona también a Eurínome. Según otra versión, Dioniso fue entregado a Ino por la Híades, las nodrizas de Dioniso: cf. PHERECYD., *FGH* 3 *F* 90 c y d (l. c. infra).

[25] Según una versión evemerista del mito, transmitida por D. S. 3, 65, 4 y ss., Licurgo era un rey de Tracia que traicionó a Baco.

[26] Cf. *Il.* 6, 129 y ss.

[27] Cf. EUMEL., *PEG F* 11; NONN., *D.* 20, 397 y ss. Según D. S. 3, 65 4 y ss.: es el propio Dioniso el que le saca los ojos, le tortura y le crucifica.

[28] S., *Ant.* 955-965.

[29] Cf. HYG., *Fab.* 242, 2.

[30] HYG., *Fab.* 132, 1 y 2.

[31] Cf. OV., *Fast.* 3, 722; SERV. *Aen.* 3, 14; MYTH. 1, 23; sch. in LUC. 1, 575; sch. in HOR., *C.* 2, 19, 16.

[32] En un papiro (*P.Ross. Georg.* 1, 11) que contiene un himno a Dioniso del siglo III d. C., Licurgo debe luchar contra unas serpientes (*GDRK*, vv. 29; cf. PAGE, 1962, pp. 520-525; SUTTON, 1987, p. 61 y ss.).

[33] NONN., *D.* 21, 53 y ss.

[34] *Il.* 6, 130 y ss.

las hijas de Nisa, a las que Zeus había encargado que cuidaran del dios niño, para que escapara de los celos de Hera.

Eumelo relataba la historia en su poema épico la *Europea*[35], donde responsabilizaba a la diosa Hera del odio de Licurgo hacia Dioniso[36]. La misma versión seguían Estesícoro[37] y Ferecides[38]. Éste último decía que las nodrizas de Dioniso fueron las siete Híades.

En la versión más antigua, transmitida por la poesía épica (Homero, Eumelo), Licurgo era castigado por Zeus. Dioniso es retratado como un asustadizo muchacho, que huye a refugiarse junto a Tetis (Homero, Eumelo, Estesícoro) o es asistido por sus nodrizas, las Híades.

Esquilo le dedicó a esta leyenda una trilogía conocida con el nombre de *Licurgía*[39], estrenada probablemente entre el 466 y el 459 a. C. y compuesta por las siguientes tragedias[40]: *Edonos*[41], *Basárides*[42] y *Jóvenes*[43]. El drama satírico *Licurgo*[44] cerraba la producción. Muchos han sido los intentos[45] de reconstrucción de esta trilogía. Recientemente lo ha hecho West[46]: la llegada de Dioniso a Tracia y su arresto por Licurgo se trataría en los *Edonos;* las *Basárides,* cuya acción transcurría en el Pangeo (donde se han establecido Dioniso y sus seguidores), abordaría la muerte de Orfeo[47]: Esquilo introdujo una variante en el mito, reemplazando a las mujeres tracias[48] por las basárides[49]; en *Jóvenes* se abordaría el asunto de los muchachos edonos convertidos al culto de Apolo -así, ninguno de los dos dioses, ni Dioniso ni Apolo (a quien adoraba Orfeo), quedaba agraviado[50]-; el drama satírico *Licurgo* retomaría el episodio en el que Licurgo encarcelaba a los

---

[35] Cf. EUMEL., *PEG F* 11 (= sch. ad. *Il.* 6, 131).

[36] Cf. NONN., *D.* 20, 186-210.

[37] STESICH., *PMG F* 234 (= sch. AB ad *Il.* 23, 92).

[38] PHERECYD., *FGH* 3 *F* 90.

[39] Cf. sch. in AR. *Th.* 135; y sch. in NIC., *Th.* 288.

[40] Cf. A., *TrGF* T 68 (= sch. in AR., *Th.*135).

[41] Cf. A., *TrGF F* 57-67.

[42] Cf. A., *TrGF F* 23-5. El nombre de βασσάραι se daba a las bacantes tracias, frigias y lidias.

[43] Cf. A., *TrGF F* 146-149.

[44] Cf. A., *TrGF F* 124-126.

[45] Vid. WELCKER, 1826, 103-22; Hermann, 1831, 3 y ss.; Deichgräber, 1938-9, 231 y ss.; MURRAY, 1940, 155; METTE, 1963, 138; SÉCHAN, 1926, 63 y ss.

[46] WEST, 1990, 27 y ss.

[47] GANTZ, 1993, 722, por el contrario, cree que Esquilo probablemente sólo habría incluido el relato de la muerte de Orfeo en una oda coral de las *Basárides,* con la que el coro pretendía advertir a Licurgo. Para el mito de Orfeo: cf. Capítulo octavo, s. v.

[48] A las que se responsabiliza de la muerte de Orfeo en la mayoría de las fuentes: cf. Capítulo octavo, s. v. *Orfeo.*

[49] Cf. WEST, 1990, 36-38.

[50] ID., 1990, 46-7. Una reconciliación seguía al castigo de Licurgo: cf. LESKY, 1983, 105.

seguidores de Dioniso, tema frecuente en los dramas satíricos[51]. Gantz[52] cree que Licurgo debía tener un papel destacado y, aunque su argumento pudo estar centrado en cualquier punto de la leyenda, cabría deducir que el protagonista no moría en esta versión[53]. Deichgräber[54], a partir del *F* 124, cree que Esquilo presentaba en ese drama a Licurgo convertido de la cerveza al vino[55].

Polifrasmón, a su vez, consiguió el tercer premio con otra *Licurgía* en el año 467 a. C.[56], trilogía cuyos títulos integrantes desconocemos. Para West[57], lo más probable es que Esquilo compusiera su *Licurgía* poco antes de la *Orestía* (458 a. C.), es decir, después de la *Licurgía* de Polifrasmón[58]. West supone que la conexión de Orfeo y Apolo con la saga de Licurgo fue precisamente invención de Esquilo. Pohlenz[59], en cambio, opina que la *Licurgía* de Esquilo es anterior. En cualquier caso, la tetralogía de Polifrasmón debía cerrarse también con un drama satírico, en el que se parodiaría algún episodio del mito del insensato Licurgo. Para hacernos una idea aproximada de su trama, citamos unas palabras de Melero[60]: "Frecuentemente los sátiros aprendían en el lance dramático los crueles castigos de los θεόμαχοι, tal como con toda verosimilitud lo representaban el *Prometeo* y *Licurgo* de Esquilo; el *Licurgo* de Polifrasmón o el *Salmoneo* y los Κωφοί de Sófocles".

Según aparece en los *Fasti*, el poeta Timocles[61] venció en las Dionisias del año 340 a. C., con un drama satírico titulado *Licurgo*. También en el siglo IV a. C. Anaxándrides[62] escribió una comedia de idéntico título: el fragmento conservado podría referirse -cree Meineke[63]- a Baco jugando con pececillos y crustáceos en el mar; en tal caso, Anaxándrides habría utilizado la versión transmitida por la poesía épica.

---

[51] WEST, 1990, 47-8.

[52] GANTZ, 1993, 113.

[53] En el pasaje de la *Antígona* de Sófocles (v. supra) se dice que Licurgo fue encerrado en una cueva hasta que recobró la razón. Este episodio podría haberse producido tras el crimen contra su hijo.

[54] Deichgräber, 1938-9, 274.

[55] Cf. A., *TrGF F* 124.

[56] Cf. T 3.

[57] WEST, 1990, 49.

[58] Cf. Croiset, 1882, 82 y ss.; WILAMOWITZ, 1914, 243: "nachweislich vor, aber nicht lange vor Aischylos".

[59] POHLENZ, 1961, 2, 72. Según Oświecimski, 1964, 33 y ss., Esquilo obtuvo su primera victoria ca. el 485/4 ó el 486-5 a. C. precisamente con la *Licurgía*.

[60] MELERO, 1998, 214.

[61] TIMOCL., *TrGF* 1, 86 T 2.

[62] ANAXANDR., *PCG* 2 *F* 28 (= ATH. 3, 105 f).

[63] MEINEKE, 1867, 48.

Entre los tragediógrafos romanos, debemos citar el *Licurgo* de Nevio[64]. En esa tragedia, Dioniso era capturado por orden de Licurgo, pero quedaba libre milagrosamente[65]. El coro estaba formado por bacantes y la escena se situaba frente al palacio de Licurgo[66]. Accio[67] escribió otra tragedia sobre el tema de Licurgo: *Los rebeldes o el trofeo de Baco*. Según D'Anto[68], su coro estaba compuesto por varones edonos, opuestos primero al dios[69], pero después contra su propio rey. El drama, que podría haber seguido la versión de Higino[70], debía finalizar con el triunfo de Baco, como explica el subtítulo.

En una hidria[71] de figuras rojas de mediados del s. V a. C., aparece un barbado Licurgo, con atuendo tracio, alzando un hacha de doble filo (*labrys)* contra su hijo, que se ha refugiado en un altar y eleva implorante las manos hacia su padre. Entre ambos personajes, su mujer, arrodillada, se agacha tirándose del pelo. En el lado opuesto del altar, Dioniso, en compañía de un sátiro y una ménade, alza sarmientos sobre la víctima. Según Gantz[72], con ello el dios trataría de fomentar la ilusión de que el muchacho es una vid, como en el relato de Apolodoro.

En otra hidria ática[73] de figuras rojas del 425-400 a. C., Licurgo, desnudo y barbado, blande con las dos manos una *labrys* contra su hijo, al que ya le ha cortado la cabeza, que es sostenida por una de las ménades que danzan en torno a ellos. Evidentemente, estas pinturas reflejan la versión del mito surgida después de la poesía épica. Los poetas trágicos[74] parecen haber sido los inventores de dicha versión (recogida por Apolodoro e Higino)[75], en la que el propio Baco (y no Zeus) se encarga de su venganza. Ya no se trata de un muchacho asustado, sino de un dios poderoso que se venga cruelmente del soberbio mortal que ha osado atacar a sus bacantes (y no a sus nodrizas): Así, Dioniso enloquece a Licurgo, que se suicida o atenta contra su familia

---

[64] NAEV., *TRF*, pp. 9-13. Según D'ANTO, *Accio: I frammenti ...*, 1980, p. 457, esta tragedia estaba inspirada probablemente en la versión de *Ilíada*. WARMINGTON, *Remains of old latin*, 1967, 2, p. 122, en cambio, cree que podía seguir el relato de Apolodoro o el de D. S., 3, 65, 4 y ss. (op. cit. supra). Según MARMORALE, *Naevius Poeta* ...,1967, p. 151, la tragedia de Nevio podría remontarse tanto a la de Esquilo, como a la de Polifrasmón.

[65] Cf. LESKY, 1983, 105.

[66] Cf. WARMINGTON, op. cit. supra, 2, p.122.

[67] ACC., *TRF*, p. 214 y ss.

[68] D'ANTO, *Accio: I frammenti ...*, 1980, 459.

[69] Cf. WARMINGTON, o. c. supra, 2, 534: el título nos revela que el coro estaba formado por los seguidores de Licurgo.

[70] Cf. D'ANTO, *Accio: I frammenti ...*, 1980, 460.

[71] Vid. fig. nº 29.

[72] GANTZ, 1993, 114.

[73] Pintor del Louvre G 433, Roma, Museo de Villa Giulia.

[74] Cf. FARNOUX, *LIMC* 6. 1, s. v. "*Lycourgos I*", p. 309-319.

[75] Vid. supra.

(Higino), debido a la locura (Apolodoro e Higino)[76]. Al final, conducido por los suyos, es destrozado por unos caballos en el Pangeo (Apolodoro); o por unas panteras, enviadas por Dioniso, en el Ródope (Higino).

Si aceptamos la hipótesis de West, que se suma a Croiset y Wilamowitz[77], y datamos la *Licurgía* de Esquilo después de la Polifrasmón, podríamos conjeturar que es a Polifrasmón (y no a Esquilo), a quien debemos la invención (o al menos la primera dramatización) de la variante del mito, en la que el propio Dioniso ejerce su implacable venganza contra Licurgo, que enloquece y asesina a su hijo Driante. Asumir tal hipótesis implicaría que Polifrasmón se sumó también a la nueva modalidad introducida por Esquilo, esto es, a la composición de trilogías sobre un mismo asunto. No deja de ser una curiosa coincidencia, el que el nombre de Polifrasmón, autor de una pieza de tema genuinamente dionisíaco, aparezca escrito, como vimos en el testimonio 5, sobre una cílica en la que vemos a Dioniso entre sátiros y ménades y a dos hombres bajo los efectos del vino. Por otro lado, la originalidad de Polifrasmón tendría a su favor el Testimonio 3, que nos recuerda su tercer puesto, frente a la victoria de Esquilo con otra trilogía que incluía los *Siete contra Tebas*. Posiblemente, cuando estrenó su *Licurgía*, Esquilo no consiguió superar ese último puesto alcanzado por Polifrasmón en las Dionisias del 467. Desde luego, no conservamos ninguna *didascalia* que nos atestigüe el lugar en el que quedó esa producción esquílea. Paradójicamente, la fama de Esquilo habría permitido la pervivencia en citas indirectas de algunos fragmentos de su trilogía, mientras que la de Polifrasmón se habría visto condenada, como el resto de su producción dramática, a la desaparición, al no haber conseguido ingresar en el selecto y reducidísimo canon de dramaturgos griegos elaborado por los alejandrinos.

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO SEXTO

BUITRON-OLIVER, D.: (1995) *Douris: a master-painter of athenian red-figures vases*. Mainz.

CROISET, M.: (1882) "Conjecture sur la date probable de la Lycurgie d'Eschyle", *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Études grecques en France* 16, 82 y ss.

DEICHGRÄBER, K.: (1938-9) "Die Lycurgie des Aischylos. Versuch einer Wiederherstellung der dionysischen Tetralogie", *NGG* 2(3), 231-309.

[76] En Higino se hiere accidentalmente, tras haberse emborrachado (vid. supra).
[77] Vid. supra.

FRONTISI-DUCROUX, F. & LISSARRAGUE, F.:

_____ (1990) "From ambiguity to ambivalence a dionysiac excursion through the Anacreontic Vases, *Before sexuality: The construction of erotic experience in the ancient Greek World.* Ed. D. M. Halperin, J. J. Winkler and F. I. Zeitlin. Princenton, Nueva Jersey, pp. 211-250.

HERMANN, G.: (1831) "De Aeschyli Lycurgia dissertatio", *Opuscula* 5, 3-30.

LEVI, L.: (1909) "Il *Licurgo* di Eschilo", *A&R* 12, 241-247.

OŚWIECIMSKI, S.: (1964) "Quo tempore Aeschyli Lycurgia primum acta sit", *Eos* 54, pp. 33-43.

REISCH, E.: (1903) "*Didaskaliai*", *RE* 5.1, pp. 394-401.

SUTTON, D. F.: (1975) "A series of vases illustrating the madness of Lycurgus", *RSC* 23, 356-360.

CAPÍTULO SÉPTIMO: NOTIPO

PREÁMBULO

"¿Notipo, Gnesipo u otro poeta trágico?"

En su edición de los trágicos Snell incluye tres poetas diferentes cuyos nombres acaban con la misma raíz: *-ippos*. Gracias a la conocida inscripción didascálica con la lista de vencedores en los concursos[1], sabemos que el primero[2] de ellos alcanzó una victoria entre la primera de Polifrasmón (471 a. C.) y la primera de Sófocles (468 a. C.): es decir, resultó vencedor en las Dionisias celebradas entre el 470-469. Desgraciadamente, la inscripción está mutilada y desconocemos las primeras letras que componían el nombre de este poeta (...]ιππος)[3].

Los otros dos poetas que registra Snell son Notipo[4] y Gnesipo[5]. A éstos sólo los conocemos por sendos pasajes de Ateneo, que cita a algunos poetas cómicos anteriores a Aristófanes (Hermipo, Teleclides, Quiónides, y Cratino) que ridiculizaron a ambos poetas entre el 450 y el 430 a. C.

Wilamowitz[6] conjeturó que ambos nombres aludirían a un mismo poeta y que los comediógrafos habrían deformado el nombre de Gnesipo ("caballo legítimo") en Notipo ("caballo bastardo")[7], burlándose de su origen. Al llevarse a cabo la restauración de la inscripción, se comprobó que en la parte mutilada sólo queda espacio para tres letras[8]: así, Kaibel[9] no sólo rechazó el nombre de Gnesipo, por tener cuatro letras, sino también el de Notipo, considerando totalmente imposible que hubiera quedado registrado ese supuesto "mote" . Sin embargo, Wilhelm[10] se

---

[1] Vid. T 1. Cf. también nuestro Prólogo: III. 3. b.

[2] Octavo en la edición de Snell. En nuestro trabajo le dedicamos el Séptimo Capítulo, porque no es de nuestra competencia el estudio de la obra fragmentaria de Esquilo, al que Snell sitúa en quinto lugar.

[3] Maas, 1912, 1479 y ss., dice que en Atenas existe una docena de nombres que podrían encajar en el espacio que falta en la inscripción. En el *Reverse Index* de OSBORNE & BYRNE, 1994, 2, pp. 483 y ss., hemos contabilizado unos cuarenta nombres con menos de cuatro letras (Δωρ-, Ευθ-, ξεν-, Νικ-, ...).

[4] Cf. *TrGF* 26.

[5] Cf. *TrGF* 27.

[6] U. Wilamowitz (1870), *Observationes criticae in comoediam Graecam selectae*. Diss. inaug. gr. 8 Berlín, 27 y ss.

[7] Νόθιππος puede aludir al animal resultante del cruce del caballo y asno, es decir, al mulo o macho, lo que se suele llamar γίννος (cf. HSCH., γ 567: γίννος· <ζῷον> οὗ ὁ πατὴρ ἵππος, ἡ δὲ μήτηρ ὄνος. νόθη).

[8] Cf. Maas, 1912, 1481.

[9] Cf. WILHELM, 1906, 184.

[10] WILHELM, 1906, p. 102 y 185, nota 1. Cf. WILAMOWITZ, 1935-72, 5. 1, p. 399.

planteó la posibilidad de que Notipo fuera el nombre verdadero[11], y Gnesipo el mote, lo cual resultaría una deformación mucho más chistosa.

Según Maas[12], que no descarta que se trate de un mismo autor, podríamos hallarnos ante cuatro individuos diferentes, cuyos nombres acabarían igual, a saber: un citaredo llamado Gnesipo (parodiado por Quiónides y Éupolis)[13]; un tragediógrafo homónimo, hijo de Cleómaco (parodiado por Cratino en *Los boyeros* y *Las estaciones*)[14]; el tragediógrafo Notipo; y otro poeta trágico, cuyo nombre acababa en *-ipo*, que venció hacia el 470 a. C.

A falta de otros testimonios, el problema resulta muy difícil de resolver. Pero intentaremos demostrar que se trataba de un mismo personaje, porque nos parece mucha casualidad que los dos poetas trágicos ridiculizados por los comediógrafos poseyeran nombres con un sentido antónimo (Notipo-Gnesipo). Por otra parte, estimamos que sería razonable identificar a ese poeta con el de la inscripción mencionada antes, puesto que no conocemos ningún otro autor de esta centuria cuyo nombre acabe igual. La cronología, desde luego, no lo impide: ese trágico pudo haber obtenido el premio a comienzos de su carrera (ca. el 470) y habría seguido escribiendo tragedias durante los siguientes veinte o treinta años, aunque ya sin éxito.

Si se acepta esta hipótesis, lo más chocante, a primera vista, es el significado de "Notipo". No es fácil que un padre le ponga un nombre semejante a su hijo, a no ser que se trate de un hecho real. Nos explicamos: En Atenas los matrimonios a menudo se realizaban por conveniencias sociales o religiosas[15] y, por ello era frecuente que los hombres tuvieran concubinas. Si ése fuera el caso de Cleómaco[16], podría haber engendrado un hijo natural y haberle dado un nombre, que tal vez hoy nos sorprenda, pero que reflejaría la situación real y legal del futuro poeta.

Aclarado el asunto del nombre, podríamos reconstruir la biografía de nuestro poeta de la manera siguiente: Hijo natural de Cleómaco obtiene su primera y única[17] victoria hacia el 470 a. C., cuando comenzaba la exitosa carrera de Sófocles y declinaba la de Esquilo. Algo pudo suceder en su vida o en su carrera, porque todas las alusiones de los poetas cómicos (que, en ocasio-

---

[11] WILHELM, 1906, p. 102, añade que los nombres compuestos con la raíz νόθος son más frecuentes que los que llevan la raíz γνήσιος. De hecho, Νόθιππος está mucho mejor documentado que Γνήσιππος, en inscripciones del s. IV a. C. En Atenas, y algunos otros lugares, así como en papiros documentales (v. OSBORNE & BYRNE, 1994, vol. 2, p. 342).

[12] P. Maas, 1912, *RE* 7. 2, s. v. "*Gnesippos*", pp. 1479-81.

[13] Vid. T 3.

[14] V. T 3.

[15] Cf. FLACELIÈRE, 1959, 86.

[16] Cf. T 3.

[17] Circunstancia que no era inusual: así le sucedió a Évetes, Aqueo, posiblemente a Prátinas, etc.

nes, se referirían a él, cambiándole el nombre verdadero de Notipo, por el sarcástico Gnesipo), afloran en un periodo de tiempo muy concreto, entre el 450 y el 430 a. C. Veámoslo:

- Hermipo ridiculizaba a "Notipo"[18] como un glotón, en la comedia *Las Moiras* hacia el 430 a. C.; y Teleclides aludía a él en *Los Hesíodos* hacia el 440.

- En cuanto a "Gnesipo"[19], Quiónides aludía al "efecto lascivo y complejo de su música"[20] en *Los mendigos*. Éupolis censuraba su inmoralidad y su gusto por los instrumentos complicados en *Los hilotas* ca. el 430-425 a. C. Cratino, después del 455, tachaba de "estúpida y vana" una opinión del poeta trágico en *Los afeminados*[21]; criticaba su mediocridad artística en *Los boyeros* y quizás también en *Las estaciones*, donde censuraba sus hábitos afeminados. Finalmente, Teleclides -este poeta, como vimos arriba[22], menciona también el nombre de Notipo- en la comedia *Los inflexibles*, decía que Gnesipo se hallaba envuelto en asuntos de adulterio. Quizás se trate de una mera casualidad, pero encaja con nuestra hipótesis de que Notipo sería un hijo ilegítimo.

En conclusión, nos parece muy plausible que la madre de Notipo no fuera de Atenas y que él se viera afectado por la ley de Pericles del 451 a. C. que restringía el derecho de ciudadanía a aquellos que tuvieran no sólo padre, sino también madre ateniense[23]. Así se explicaría que las alusiones de los comediógrafos surjan precisamente después de la segunda mitad del siglo y se ceben en las desgracias no sólo profesionales o personales, sino también políticas de este poeta trágico.

TESTIMONIA

1[24]

2[25]

ATHENAEUS 8, 344 C καὶ Ἄλεξις δ' ὁ ποιητὴς ἦν ὀψοφάγος, ὡς ὁ Σάμιός φησι Λυγκεύς·

[18] Cf. T 2.
[19] Cf. T 3.
[20] Cf. SOUSA, 1987, 372.
[21] La cita está corrompida y es de difícil interpretación.
[22] V. T 2.
[23] Cf. FLACELIÈRE, 1959, 39.
[24] Cf. Capítulo quinto: T 2.
[25] V. NOTHIPPUS, *TrGF* 1, 26.

(...). Νόθιππον δὲ τὸν τραγῳδιοποιόν, ὃν Ἕρμιππος ἐν ταῖς Μοίραις[26] φησίν·

εἰ δ' ἦν τὸ γένος τῶν ἀνθρώπων τῶν νῦν τοιόνδε μάχεσθαι,
καὶ βατὶς αὐτῶν ἡγεῖτ' ὀπτὴ μεγάλη καὶ πλευρὸν ὕειον,
τοὺς μὲν ἂρ' ἄλλους οἰκουρεῖν χρῆν, πέμπειν δὲ Νόθιππον ἑκόντα.
εἷς γάρ μόνος ὢν κατεβρόχθισεν ἂν τὴν Πελοπόννησον ἅπασαν.

ὅτι δὲ οὗτός ἐστιν ὁ ποιητὴς σαφῶς παρίστησι Τηλεκλείδης[27] ἐν Ἡσιόδοις.

Y el poeta Alexis era otro glotón, como dice Linceo de Samos: (...). Del poeta trágico Notipo, Hermipo dice en *Las Moiras* (ca. 430)[28]:

> "Si la índole de los hombres de hoy en día fuera de tal clase en el combate, y una gran raya asada y una costilla de cerdo les guiara, entonces sería posible que todos los demás permanecieran en casa, y enviar, gustoso, a Notipo. Porque él solo habría podido engullir todo el Peloponeso".

Que éste es el poeta, lo muestra claramente Teleclides en *Los Hesíodos*.

3[29]

ATHENAEUS 14, 638 D ὁ δὲ τοὺς εἰς Χιωνίδην[30] ἀναφερομένους ποιήσας Πτωχοὺς Γνησίππου τινὸς μνημονεύει παιγνιαγράφου τῆς ἱλαρᾶς μούσης, λέγων οὕτως[31]·

ταῦτ' οὐ μὰ Δία Γνήσιππος οὐδὲ Κλεομένης
ἐν ἐννέ' ἂν χορδαῖς κατεγλυκάνατο.

El que escribió la comedia *Los mendigos*, atribuida a Quiónides, recuerda a un cierto Gnesipo, autor de poesía ligera de la alegre musa, diciendo así:

> "Cosas como éstas, por Zeus, ni Gnesipo ni Cleómenes[32]
> las habrían podido endulzar con sus nueve cuerdas".

καὶ ὁ τοὺς Εἴλωτας[33] δὲ πεποιηκώς φησιν·

τὰ Στησιχόρου τε καὶ Ἀλκμᾶνος Σιμωνίδου τε
ἀρχαῖον ἀείδειν. ὁ δὲ Γνήσιππος ἔστ' ἀκούειν,
ὃς νυκτερίν' εὗρε μοιχοῖς ἀείσματ' ἐκκαλεῖσθαι
γυναῖκας ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ τρίγωνον[34].

---

[26] HERMIPP., *PCG* 5, *F* 46.

[27] TELECL., *PCG* 7 *F* 17. Este poeta, que desarrolló su actividad en la época de Pericles, ganó su primera victoria poco después del 446 a. C. (cf. NORWOOD, 1931, 19-20; GEISSLER, 1925, 11).

[28] Cf. GEISSLER, 1925, 25.

[29] V. GNESIPPUS, *TrGF* 1, 27.

[30] Quiónides ganó el premio en la primera competición oficial del 486 a. C. (NORWOOD, 1931, 15).

[31] CHIONID., *PCG* 4 *F* 4.

[32] Sobre este personaje: ATH. 14, 620 D; sch. in AR., *Nu.* 333 a (cf. CLEOM. LYR., *PMG F* 838).

[33] EUP., *PCG* 5 *F* 148.

[34] V. HSCH., ι 49: ἰαμβῦκαι· ὄργανα μουσικά <τρίγωνα> ἐν οἷς τοὺς ἰάμβους ᾖδον. ἡ δὲ σαμβύκη ἕτερον ὀψὲ εὑρημένον. ID., τ 1368: τρίγωνον· εἶδος ὀργάνου ψαλτηρίου. ἢ φυτὸν ἐν Αἰγύπτῳ.

Y el autor de *Los hilotas* (ca. 430-25)[35] dice:

> "Cantar los versos de Estesícoro, Alcmán y Simónides es anticuado. Pero es lícito oír a Gnesipo, que inventó serenatas para que los que tienen mujeres escondidas las exciten con la *yambuca* y el *trígono*".

Comentario:

La *yambuca*[36] era un instrumento de cuerda de características desconocidas. El *trígono*[37] era una variedad de arpa, que los tañedores, generalmente mujeres, apoyaban sobre las piernas. Se distinguía de la lira y de la cítara por su forma triangular y la longitud desigual de las cuerdas, tensas sobre un marco.

Κρατῖνος[38] ἐν Μαλθακοῖς·

τίς ἄρ' ἐρῶντά μ' οἶδεν, ὦ Γνήσιππε;
ΓΝ· ἐγὼ πολλῇ χολῇ.
οἴομαι <...> μηδὲν οὕτως μωρὸν εἶναι καὶ κενόν.

Cratino en *Los afeminados* (a. del 430 a. C.)[39]

> "– ¿Quién, me conoce estando enamorado, ¡eh!, Gnesipo?
> (Gn.:) Yo, ¡Me revienta!
> -- Creo que nada puede ser tan estúpido y vano".

σκώπτει δ' αὐτὸν εἰς τὰ ποιήματα καὶ ἐν Βουκόλοις·[40]

ὃς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορόν,
τῷ Κλεομάχου δ', ὃν οὐκ ἂν ἠξίουν ἐγὼ
ἐμοί διδάσκειν[41] οὐδ' ἂν εἰς Ἀδώνια.

Le ridiculiza también por sus poesías en *Los boyeros*:

> "(...) Que no concedió a Sófocles un coro, cuando lo solicitó,
> pero sí al hijo de Cleómaco, a quién yo no estimaría digno
> de instruirme un coro ni siquiera para las *Adonias*[42]."

Comentario:

Cratino critica la injusticia que se cometió con Sófocles en un concurso, en el cual el arconte

---

[35] Cf. GEISSLER, 1925, 27.

[36] Cf. POLL., 4, 59, que sólo lo menciona entre los instrumentos de cuerdas (κρουόμενα); MICHAELIDES, 1978, 153.

[37] Cf. MICHAELIDES, 1978, 341.

[38] CRATIN., *PCG* 4 *F* 104.

[39] Cf. GEISSLER, 1925, 24.

[40] CRATIN., *PCG* 4 *F* 17.

[41] Para la designación del poeta como διδάσκαλος: cf. SOUSA, 1987, 334.

[42] Fiestas en las que las que se conmemoraba la muerte de Adonis (carácter licencioso (cf. AR., *Lys.* 389-398).

prefirió conceder un coro a Gnesipo, un poeta afeminado y tan mediocre, que ni en un festival femenino sería capaz de dirigir un coro con maestría[43].

ἐν δὲ ταῖς Ὥραις·[44]
ἴτω δὲ καὶ τραγῳδίας
ὁ Κλεομάχου διδάσκαλος
μετ' αὐτόν, <ὁ> παρατιλτριῶν
ἔχων χορὸν λυδιστὶ[45] τιλλουσῶν μέλη πονηρά.

Τηλεκλείδης δὲ ἐν τοῖς Στερροῖς[46] καί περὶ μοιχείας ἀναστρέφεσθαί φησιν αὐτόν.

Y en *Las estaciones* (ca. 428-6)[47]:

"Que vaya el hijo de Cleómaco, instructor de tragedias, después de él, con un coro de depiladoras, arrancando, al modo lidio, pelo a pelo las partes malas"[48].

Teleclides en *Los inflexibles* dice que él (s. c. Gnesipo) estaba envuelto en casos de adulterio.

[43] Cf. SOUSA, 1987, pp. 17, 370-371 y 386.

[44] CRATIN., *PCG* 4 *F* 276.

[45] λυδιστί alude a la vez a la "manera" y la "escala musical lidia". También se juega con el doble sentido de μέλος: "miembro musical (o corporal)".

[46] TELECL., *PCG F* 36.

[47] Cf. GEISSLER, 1925, 30.

[48] Cf. J. Denis: *La Comédie Grecque*, vol. 1., p.156, que entiende la cita como una acusación de plagio contra un poeta, que arrancaba verso a verso las creaciones de sus rivales.

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO SÉPTIMO

MAAS, P.: (1912) *RE* 7. 2, s. v. "*Gnesippos*", pp. 1479-81.

WILAMOWITZ, U.: (1870) *Observationes criticae in comoediam Graecam selectae*. Diss. inaug. gr. 8 Berlín, 27 y ss.

CAPÍTULO OCTAVO: ARISTIAS

PREÁMBULO

"El heredero de Prátinas"

Aristias, al igual que su padre Prátinas, era de origen fliasio[1]. Poco más podemos añadir acerca de su biografía: que en el año 467 a. C. concursó por primera vez junto a Esquilo y Polifrasmón; y que su tumba fue visitada por Pausanias en el ágora de Fliunte. Ahora bien, podemos añadir algunas suposiciones bastante verosímiles a partir de otros datos externos a su figura: Prátinas[2] vive desde mediados del s. VI a. C. hasta una fecha anterior al 467 a. C., por lo que el nacimiento de Aristias debe datarse entorno al 500 a. C. Si se acepta esta fecha, podríamos admitir que su vida se extendiera, por lo menos, hasta la década de los 30 (habría llegado entonces a los 70 años). Por otro lado, la primera participación de Sófocles[3] fue en el 468 a. C., lo que nos permite considerarlo contemporáneo de Aristias. Pero Sófocles fue extraordinariamente longevo (su vida comprende entre el 496 al 406 a. C.[4]) y lo cierto es que, tras el certamen en torno al 460 a. C.[5], no hay documentado ningún otro premio de Aristias en los festivales dramáticos de Atenas. Esta circunstancia podría ser explicada por dos motivos: que su producción no logró igualar el imparable éxito de Esquilo, Sófocles y otros dramaturgos coetáneos o que su fallecimiento tendría lugar en una fecha relativamente temprana posterior al 460 a. C.

La carrera artística de Aristias[6] se inicia bajo el arcontado de Teágenes en la septuagésimo octava olimpiada (467 a. C.), con el estreno de una trilogía de su padre[7], formada por *Perseo*, *Tántalo* y el drama satírico *Los luchadores de la palestra*[8]. El concurso fue ganado

---

[1] V. *F* 4.

[2] V. Capítulo cuarto.

[3] Cf. Comentario al T 2.

[4] Cf. S., *TrGF* T 1, 12; T 33; y T 85.

[5] Cf. T 2.

[6] Cf. WELCKER, 1839-41, 3, 965 y ss.

[7] Lo mismo ocurrió cuando Euforión venció con obras de su padre Esquilo: cf. Capítulo décimo T 1.

[8] SCHMID, 1934, 178, creía que Aristias escribió una dilogía formada por *Perseo* y *Tántalo*, pero un papiro de Oxirrinco ha demostrado que todas las obras representadas por Aristias en el concurso del 467 a. C. fueron escritas por su padre. Para esta cuestión: cf. Capítulo cuarto, T 2.

por Esquilo, autor de la trilogía formada por *Layo*, *Edipo*, *Los siete contra Tebas* y el drama satírico la *Esfinge*. Aristias consiguió para Prátinas (a título póstumo) un honroso segundo premio; y el tercer premio se lo llevó Polifrasmón[9] con su tetralogía la *Licurgía*.

Tal vez Aristias aprovechara esta oportunidad para darse a conocer al público ateniense. De hecho, su primera victoria[10] se produce poco después, hacia el 460 a. C., con una producción desconocida, cuando declinaba ya la vida de Esquilo (muerto en Gela el 456 a. C.).

Pero el hijo de Prátinas pasó a la posteridad gracias a la calidad de sus dramas satíricos[11]. No debe ser casual que todos los títulos que se le atribuyen -*Anteo*, *Atalanta*, *El Cíclope*, *Keres* y *Orfeo*- apunten por diversos motivos al género satírico[12]. Pero las fuentes, a excepción de *El Cíclope*[13], no suelen especificar si se trata de dramas satíricos o tragedias. En el caso de *Keres*, el lenguaje empleado nos sugiere el género satírico. También podría haber recibido un tratamiento satírico el *Anteo*, como ya explicamos al analizar un título homónimo de Frínico. Más dificultades presenta la *Atalanta* y, especialmente, el *Orfeo*. Pero en ambos casos, la cerámica, como veremos en su momento, nos permite conjeturar que también estos títulos pudieron ser tratados por Aristias desde una perspectiva satírica.

Aceptando que todos estos títulos pertenecían a dramas satíricos perdidos, es fácil imaginar algunos de los temas que figurarían en estas obras: cuestiones atléticas[14] en *Anteo*, *Atalanta*, e incluso en *Orfeo*[15]; la muerte del malvado a manos del héroe en el *Anteo*; la derrota del monstruo por la inteligencia de Odiseo en *El Cíclope*; lo sobrenatural en *Keres* y en *Orfeo* (en ésta última también concedería notable importancia al poder de los elementos mágicos).

Aristias pudo inspirarse[16] o tal vez ridiculizar en su *Anteo* y su *Atalanta* dos tragedias de Frínico: el *Anteo o Libios*[17] y *Las mujeres de Pleurón*[18]. En este último caso nos debemos perder de vista que el argumento de la tragedia se centraba en los acontecimientos posteriores a la caza, por lo que quizás haya que pensar que Aristias recurrió a la *Atalanta* de Es-

---

[9] Cf. Capítulo sexto.

[10] Cf. T 2.

[11] Cf. T 4.

[12] MEINEKE, *FCG*, 504.

[13] Vid. infra, s. v.

[14] Cf. Capítulo cuarto, s. v. "*Los luchadores de la palestra*".

[15] Cf. *F* 5.

[16] Cf. PHRYN. TRAG., *TrGF* 1, 3, s. v. *Anteo*.

[17] Cf. Galiano ap. PEREA, *Esquilo: Tragedias*, 1986, p. 86.

[18] Cf. PHRYN. TRAG., *TrGF* 1, 3, s. v. El relato sobre Anteo se remonta a PI., *I.* 4, 56 y ss.

quilo (suponiendo que fuera una dramatización anterior) o incluso al poema *Los cazadores del jabalí* de Estesícoro[19].

Efectivamente, Esquilo pudo ejercer un gran influjo en Aristias, como lo demuestra su elección de otros dos temas míticos (*Orfeo* y *Keres)* que el poeta de Eleusis había abordado desde una óptica seria[20]: *Las Basárides* y *El peso de las almas.* La datación de *Las Basárides* nos permitiría especular con un posible influjo en *Orfeo,* mientras que en *Keres*, Aristias pudo manifestar su originalidad al recurrir a ciertas creencias populares acerca de estos seres.

Ignoramos hasta qué punto Esquilo pudo influir con su *Atalanta, El peso de las almas* y *Basárides* en la *Atalanta, Keres* y *Orfeo* de Aristias, pero es bastante probable que el poeta fliasio (y a la postre de origen dorio) se hubiera inspirado también en Epicarmo, autor de comedias tales como *Las compañeras de Atalanta* y *El Cíclope,* y a quien probablemente deberíamos atribuir la feliz ocurrencia de haber dramatizado por primera vez el cautivante episodio homérico entre Odiseo y Polifemo (conocido hoy en día por la inigualable versión de Eurípides).

A los títulos conservados deberíamos añadir otro drama satírico sobre la historia del filtro contra el envejecimiento donado por Zeus a los que denunciaron a Prometeo por haber robado el fuego[21]. Ignoramos, sin embargo, si Aristias precedió o no a Sófocles, que trató el mismo tema en su drama satírico *Los necios.*

Por desgracia, la fama de Aristias en calidad de autor satírico, quedó algo oscurecida por la maestría de Esquilo en este terreno artístico[22] y por la competencia de Sófocles y Eurípides, pero no lo fue tanto como para no ser recordado todavía por eruditos de la época romana de la talla de Ateneo[23] o por lexicógrafos de la importancia de Pólux[24]. El poeta, de no acabar sus días en su patria, habría expresado su deseo de ser enterrado en ella, pues su tumba con el paso del tiempo se convirtió en uno de los monumentos más destacados de Fliunte.

---

[19] STESICH., *PMG F* 221-222.

[20] El principal problema para sostener el influjo de Esquilo sobre Aristias reside en el hecho de que no se puede demostrar que las producciones dramáticas del poeta de Eleusis fueran estrenadas con anterioridad. De todos modos, Esquilo nació en el 525, por lo que pertenecía casi a una generación anterior a la que hemos propuesto para Aristias.

[21] Vid. *F* 8.

[22] Cf. T 4.

[23] Cf. *F* 3.

[24] Cf. *F* 2.

TESTIMONIA

1[25]

2[26]

Comentario:

Esta inscripción[27], restaurada por Bergk, conmemora la primera victoria de Aristias. Ignoramos la fecha exacta de dicha victoria. Verosímilmente, el *terminus ante quem* no puede ir más lejos del 460 a. C.[28], pues en este documento le precede el nombre de Mesato[29] (cuyo año también desconocemos) y el de Sófocles[30], vencedor en el 468 a.C. Si a este último dato añadimos que Esquilo[31] venció en el 467 a. C., la cronología más antigua que resta para la primera victoria de Mesato es el 466 a. C.; y, por ende, el 465 a. C. (u otro año inmediatamente posterior a la victoria de Mesato) sería el más antiguo atribuible a Aristias. Si pudiera demostrarse que en el espacio dañado de la línea 40 de los *Fasti*[32] habría que restituir el nombre de Aristias, quedaría confirmado que su primera victoria aconteció el año 460-459 a. C.

3[33]

4[34]

FRAGMENTA

ANTAIOΣ[35]

ANTEO

Sabemos que Frínico se ocupó del mito en su *Anteo o Libios* cuyo asunto central debía de girar alrededor de la lucha entre Anteo y Heracles. En el capítulo dedicado a Frínico, ya

---

[25] Cf. Capítulo cuarto: T 2.

[26] Cf. Capítulo quinto: T 2.

[27] Para esta inscripción cf. Prólogo: III. 3. b.

[28] Cf. Stoessl, 1965, 42.

[29] Cf. MESAT., *TrGF* 1, 11 T 1.

[30] Cf. MARM. PAR., *FGH* 239, 56 (= S., *TrGF* T 33).

[31] Vid. T 1.

[32] *IG* II² 2318 (= DID A 1).

[33] Cf. Capítulo segundo: T 5.

[34] Cf. Capítulo cuarto: T 7.

[35] Vid. *F* 1. Para un análisis más detallado del mito de Anteo: cf. PHRYN. TRAG., *TrGF* 1, 3, s. v.

expusimos la principal dificultad que plantea este título: aunque estudiosos de la talla de Lesky[36] consideran que el *Anteo o Los libios* de Frínico podría ser un drama satírico, el título alternativo sugiere, no obstante, que el coro estaba compuesto por hombres de África y no por sátiros[37]. Dejando a un lado la problemática del título de Frínico, el *Anteo* de Aristias seguramente era un drama satírico[38].

Probablemente, el *Anteo* de Aristias trataba el mismo asunto que Frínico, a saber la lucha entre Heracles y Anteo, aunque Sutton[39] cree que no puede descartarse que estuviera centrada en el mito narrado por Píndaro[40], según el cual muchos varones fueron a la ciudad libia de Irasa para participar en la carrera para desposar a la hija de un cierto Anteo[41].

En una pélice[42] del pintor de Geras del 470 a. C., podemos contemplar una graciosa representación de Anteo y Heracles. Se trata de una escena previa al combate: Heracles ha dejado su clava en el suelo y sujeta por las patas su piel de león, tal vez con intención de atarla o de colgarla[43]. Según Simon[44], la ausencia de los sátiros en la pintura no prueba que el pintor se inspirara en una tragedia. Contra esa posibilidad esta investigadora esgrime la expresión exagerada de Anteo y la divertida actitud de Heracles. El coro de sátiros, sin duda, pretendería imitar a los contrincantes y adoptaría una apariencia deportiva, como en el drama satírico *Los luchadores de la palestra* de Prátinas o en el *Cerción* de Esquilo.

1

HERODIANUS, *De versibus* 2, 916, 5 (Lentz) Ποσειδῶν· οὐδὲν περισπώμενον ἀποκόπτεται κατὰ γενικὴν πτῶσιν· ἐξεκόπη παρὰ Ἀριστίᾳ ἐν Ἀνταίῳ, ἔνθα φησὶν Ἀνταῖος·

(? - ∪) Αἰγαίου[45] Ποσειδῶ παῖς, πατὴρ δ' ἐμὸς (∪ - ?)

---

[36] LESKY, 1983, 34.

[37] Cf. SIMON, 1982, 131 (y nota 57).

[38] Cf. CAMPO, 1940, 15, que cree que tanto el *Anteo* de Aristias, como el de Frínico, del que debía de diferir bien poco, eran dramas satíricos; CF. GUGGISBERG, 1947, 81; SUTTON, 1975, 208; ID., 1989, 296.

[39] SUTTON, 1975, 208.

[40] PI., *P.* 9, 105 y ss.:

[41] En contra: WERNICKE, *RE* 1. 2 (1894), s. v. "*Antaios*", 2339.

[42] Cf. fig. nº 30.

[43] Cf. SIMON, 1982, 130-1.

[44] Cf. supra.

[45] Apelativo ya en PHERECYD., *FGH* 3 *F* 43(v. FARNELL, 1896, 4, 35) Cf. LÉVÊQUE, 1990, 100.

Posidón: Ninguna palabra perispómena se apocopa en caso genitivo; Está apocopada en el *Anteo* de Aristias, donde dice Anteo:

(...) hijo de Posidón Egeo, y mi padre (...).

Comentario:

Snell interpreta este verso como un trímetro trocaico cataléctico, verso que aparece por vez primera en Arquíloco y que no fue empleado como verso estíquico[46]. Este fragmento, por consiguiente, provendría de una parte lírica en la que Anteo, presumiblemente[47], se jactaba de que su padre era uno de los dioses olímpicos.

ΑΤΑΛΑΝΤΗ[48]

ATALANTA

Durante la época arcaica y clásica existieron dos heroínas diferentes con este nombre[49]: Una de ellas natural de Beocia, hija de Esqueneo[50], rechaza el matrimonio[51], por lo que idea con su padre una carrera para acabar con sus pretendientes, pero es derrotada por Hipómenes, como relataremos más abajo. La otra Atalanta, esposa de Melanión[52], arcadia[53], hija de Yaso[54] (Yasión o Yasio), era una famosa cazadora que participa en la cacería del jabalí de Calidón.

---

[46] KOSTER, 1962, 104-5.

[47] Cf. CAMPO, 1940, 15, que señala el paralelismo de este pasaje con el de E., *Cyc.* 231.

[48] Vid. *F* 2.

[49] Cf. HELLANIC., *FGH* 4 *F* 162 (= sch. in A. R. 1, 769). También en sch. in A. R. 1, 769; sch. in E., *Ph.* 150 y 151; sch. in TH. 3, 40.

[50] Cf. HES., *F* 72, 75 y 76 (M.-W.); D. S. 4, 34, 4; ID. 4, 65, 4; OV., *Met.* 10, 609; PAUS. 8, 35, 10; HYG., *Fab.* 185.

[51] La decisión de permanecer virgen aparece, sin motivo expreso, en HES., *F* 73 y 76 (aunque en el *F* 72 se la llama "esclava de Ártemis"); THGN. 1287-94; E., *TGF F* 530 (aunque Eurípides atribuye este rasgo a la Atalanta de Arcadia); APOLLOD. 3, 9, 2; HYG., *Fab.* 185; AEL., *V. H.* 13. Algunas fuentes nos explican que un oráculo previno a la heroína sobre el matrimonio: OV., *Met.* 10, 564-72; y SERV., *Aen.* 3, 113. En otra fuentes el motivo se intuye fácilmente por su relación con la diosa Ártemis: E., *Ph.* 151 (aunque aquí Atalanta es madre de Partenopeo); y en CALL., *Dian.* 215 y ss. (que habla de la Atalanta arcadia).

[52] Melanión consigue el amor de Atalanta gracias a su perseverancia: X., *Cyn.* 1, 7; PROP. 1, 1, 9-10; OV., *A. A.* 2, 285-92.

[53] Cf. MUSAE. 153.

[54] Cf. APOLLOD. 3, 9, 2; THGN. 1287-94; CALL., *Dian.* 216 llama a Atalanta "la de pies rapidísimos", lo que a priori parece aludir a la Atalanta beocia, pero puede tratarse de un epíteto genérico (cf. GANTZ, 1993, 338). También hija de Yaso en HYG., *Fab.* 99 (aunque aquí engendra con Meleagro a Partenopeo); ID. 70.

Helanico[55] es el primero en mencionar dos Atalantas[56]: la cazadora y la corredora. En su *Biblioteca* Apolodoro[57] sólo concibe la existencia de una Atalanta, hija de Clímene y de Yaso de Arcadia[58] (que a su vez era hermano de Anfidamante, el padre de Melanión), pero, en cambio, añade otras dos versiones diferentes acerca de su genealogía: "según Hesíodo[59] y otros" era hija de Esqueneo, hijo de Atamante y de Temisto; o de Ménalo, "según Eurípides"[60]. Gantz[61] no descarta que originariamente se tratara de una sola figura[62] y que las diversas variantes genealógicas originaran la aparición de dos personajes diferentes.

El relato de Apolodoro continúa así: nada más nacer, Atalanta fue abandonada por su padre[63] porque no era un varón; y una osa la amamantó, hasta que fue recogida por unos cazadores. Cuando los centauros Hileo y Reco intentaron violarla en el monte Ménalo, la muchacha se defendió y les dio muerte[64]. Después participó en la cacería del jabalí de Calidón[65], siendo la primera que hirió al animal[66] -cuentan que fue precisamente en este acontecimiento, cuando Meleagro se enamora de ella[67]. Atalanta participa también en la expedición de los Argonautas[68] y en los juegos fúnebres en honor de Pelias[69].

Al volver a su casa, su padre intentó casarla, por lo que, celosa de su virginidad, Atalanta[70] ideó una carrera[71]: el pretendiente que pudiese vencerla la desposaría; pero si era vencido lo debía pagar con la muerte. Muchos varones habían perecido ya de este modo, cuando

---

[55] HELLANIC., *FGH* 4 *F* 162.

[56] HYG., *Fab.* 99, cuenta que la hija de Yaso, engendra con Meleagro a Partenopeo; pero ID., *Fab.* 185, relata el asunto de la carrera de Atalanta, la hija de Esqueneo.

[57] APOLLOD. 3, 9, 2.

[58] Atalanta es arcadia también en MUSAE. 153; y en E., *TGF F* 530.

[59] Cf. HES., *F* 72, 75 y 76 (M.-W.).

[60] Cf. E., *Ph.* 1161-2. El escolio interpreta que Ménalo se refiere al monte de Arcadia.

[61] GANTZ, 1993, 337, n. 42.

[62] ROBERT, 1920-6, 84, plantea que la Atalanta arcadia pudo surgir a partir de la otra figura de Beocia.

[63] En el monte Partenio, según AEL., *V. H.* 13.

[64] Cf. AEL., loc. cit.

[65] Para este episodio: v. Capítulo tercero, s. v. *Las mujeres de Pleurón.*

[66] Cf. OV., *Met.* 8, 317 y ss.

[67] Cf. OV., loc. cit.; APOLLOD. 1, 8, 2; HYG., *Fab.* 174.

[68] Cf. APOLLOD. 1, 9, 16 (que la llama hija de Esqueneo); D. S. 4, 41, 3. Lo desmiente, no obstante, A. R. 1, 769-773(cf. también su sch.), que precisa que Atalanta acogió hospitalaria a Jasón en Arcadia, pero él no permitió que los acompañase por temor a los desórdenes que su presencia podía provocar entre los hombres, si mantenía su castidad.

[69] Para este episodio: vid. Capítulo primero, s. v. "*Juegos en honor de Pelias*".

[70] O su padre a instancia suya en HYG., *Fab.* 185; PROB., *Verg.* 6, 73, 3-4; y quizá HES., *F* 75, 12-25.

[71] Cf. THEOC. 3, 40-2; OV., *Met.* 10, 560 y ss.; SERV., *Aen.* 3, 113; HYG., *Fab.* 185.

se presenta Melanión[72]. El joven llevaba tres manzanas, que le había dado Afrodita para ayudarle[73]. Durante la carrera, cada vez que Atalanta iba a alcanzarle, el joven lanzaba una de las manzanas y ella se detenía a recogerla. Gracias a esa estratagema consiguió ganar la carrera y convertirse en su esposo. No se acordó Melanión, empero, de honrar a Afrodita para agradecerle su ayuda, y la diosa, enfadada, incitó a los esposos a yacer en un templo consagrado a Zeus[74]. En castigo por su sacrilegio fueron transformados en leones[75]. Apolodoro finaliza su relato añadiendo que Atalanta engendró a Partenopeo[76] con Melanión o con Ares.

La leyenda de Atalanta se remonta a Hesíodo[77]. Este poeta relata la aversión de esta heroína hacia el sexo opuesto, su dedicación a Ártemis y el episodio de la carrera con Hipómenes.

En el catálogo de las obras de Esquilo[78] se incluye una *Atalanta* (presumiblemente anterior a la obra homónima de Aristias), cuyo argumento es completamente desconocido. Sófocles[79] compuso un *Meleagro*[80], al igual que Eurípides[81] (que pudo introducir la historia amorosa entre Meleagro y Atalanta[82]), Antifonte[83] y, a fines del s. IV a.C., Sosífanes[84] de Siracusa. Sabemos

---

[72] Aunque éste es el nombre que leemos en Apolodoro, todos los autores que relatan el episodio de carrera lo llaman Hipómenes. La inclusión de Melanión en esta historia por parte de Apolodoro se explicaría por la confusión de las dos Atalantas en un mismo personaje.

[73] Las manzanas, de oro, procedían del jardín de las Hespérides (cf. sch. THEOC. 3, 40); del de Afrodita en Támaso, Chipre (cf. OV., *Met.* 10, 644-651); o de una guirnalda de Baco (cf. PHILET., *Coll. Alex. F* 18).

[74] Cf. HYG., *Fab.* 185; o de Cibeles (cf. OV., *Met.* 10, 683-704). En NONN., *D.* 12, 87, Ártemis.

[75] El primer autor que menciona esa transformación es Palefato, pero no explica la causa. Para esta cuestión FORBES-IRVING, 1990, 74 y ss.

[76] Hijo de Atalanta y Meleagro en HYG., *Fab.* 70, 99, 270. GANTZ, 1993, 337 y ss., aclara que Partenopeo siempre es mencionado como hijo de la heroína de Arcadia, porque su padre nunca es Hipómenes, salvo en Eurípides (cf. APOLLOD. 3, 9, 2), aunque desconocemos en qué contexto se ofrecía tal información. De haber pertenecido al *Meleagro*, Eurípides habría ya confundido a esta heroína con la otra de Beocia. D. S., l. c. supra, también dice que Partenopeo era hijo de la hija de Esqueneo. En otras genealogías, es hijo de Tálao (cf. PAUS. 9, 18, 6; HECAT., *FGH* 1 *F* 32).

[77] HES., *F* 72-76.

[78] A., *TrGF* T 78 a,3. Los versos asignados a esta obra apuntarían a un drama satírico (cf. METTE, 1963, 176-8).

[79] Cf. LUCAS, *Sófocles: Fragmentos*, 1983, 205. Para la historia de Meleagro: cf. supra el Capítulo tercero, s. v. *"Las mujeres de Pleurón"*.

[80] Cf. S., *TrGF F* 401-6.

[81] E., *TGF F* 515-539.

[82] WEBSTER, 1967 b, pp. 233-6.

[83] ANTIPH. TRAG., *TrGF* 55 *F* 1 b.

[84] SOSIPH., *TrGF* 92 *F* 1.

que algunos tragediógrafos latinos, como Pacuvio[85], Graco[86] y Pomponio[87], compusieron también una *Atalanta*. Accio[88], además, escribió un *Meleagro*, centrado en el asunto de la caza del jabalí y la destrucción del tizón[89]. Según Valsa[90], la versión de Pacuvio se separaba de las tragedias precedentes: no se ocupaba ni del asunto del tizón, ni de la caza, ni de los amores entre Meleagro y Atalanta; sino de la leyenda de la carrera, tras la muerte de los centauros. Una curiosa innovación de esta *Atalanta* es la sustitución de Melanión por Partenopeo, el propio hijo de la heroína -ignoramos si se trataba de una invención de Pacuvio o si el poeta se inspiró en un prototipo griego desconocido-. En cualquier caso, ofrecía situaciones de gran dramatismo, como la del reconocimiento entre madre e hijo.

Pero es evidente que la leyenda de esta heroína inspiró muy particularmente a los comediógrafos: así, el poeta siciliano Epicarmo compuso una comedia titulada *Las compañeras de Atalanta*[91]. Las fuentes atribuyen una obra idéntica a su rival Formo (o Formis)[92]. Calías[93] estrenó después del 430 a. C.[94] una comedia homónima. Estratis[95] estrena un *Atalanto* hacia el 375 a. C.[96] Otras comedias con el título de *Atalanta* fueron escritas por Fililio[97], Euticles[98], Filetero[99] (que también compuso un *Meleagro*[100]) y Alexis[101].

La representación iconográfica[102] del mito de Atalanta se reduce casi exclusivamente a su participación en la cacería del jabalí de Calidón[103] (donde se produce la historia amorosa

---

[85] PACUV., *TRF*, pp. 82 y ss.

[86] GRACCH., *TRF*, pp. 230.

[87] POMPON. SEC. (cf. PORPH., *Comm.*, 221).

[88] ACC., *TRF*, 193 y ss.

[89] Cf. D'ANTO, *I frammenti ...*, 1980, 375 y ss.

[90] VALSA, *Marcus Pacuvius ...*, 1957, 16-17.

[91] EPICH., *PCG* 1 *F* 14-15.

[92] PHORM., *PCG* 1 p. 175.

[93] CALL. COM., *PCG* 4 *F* 1-4.

[94] Cf. GEISSLER, 1969, 26.

[95] STRATT., *PCG* 7 *F* 3-8.

[96] Cf. GEISSLER, 1969, 78.

[97] PHILYLL., *PCG* 7 T 1.

[98] EUTHYCL., *PCG* 5 *F* 2.

[99] PHILETAER., *PCG* 7 *F* 3.

[100] PHILETAER., *PCG* 7 *F* 11.

[101] ALEX., *PCG* 2 *F* 26.

[102] Cf. BOARDMAN, *LIMC* 2. 1, s. v. "*Atalante*", pp. 940-50.

[103] Melanión y Atalanta figuran juntos ya en la cacería de Calidón del vaso François, datado hacia el 570 a. C. (cf. WOODFORD, *LIMC* 6.2, s. v. "*Meleagros*", nº 7); y en la cista de Cípselo (cf. PAUS. 5, 19, 2).

con Meleagro) y su enfrentamiento en la palestra con Peleo en los Juegos fúnebres en honor de Pelias[104], mientras que la carrera con Hipómenes fue ignorada por los artistas griegos, salvo en algunos vasos cercanos al 400 a. C.[105].

En una cratera[106] del 420 a. C. vemos a Atalanta de pie, desnuda, preparándose para correr, pues lleva sandalias y se recoge el pelo por medio de un σάκκος (tocado en forma de cofia). Detrás de ella, Afrodita recoge una manzana de manos de Eros y se dirige hacia un joven (¿Hipómenes?).

Si el pintor del vaso se inspiró en una versión teatral, sólo podríamos pensar en la *Atalanta* de Aristias o en la de Esquilo, pues las otras versiones dramáticas se centrarían en su aventura con Meleagro.

Sin embargo, existe una copa[107] ática del 460 a. C. mucho más interesante con relación a nuestro estudio, no sólo porque su fecha se acerca más a la época de actividad de Aristias, sino también porque en ella se representa a un sátiro, que persigue a una cazadora, ataviada con un σάκκος, un *jitón* dórico, la piel de un animal y unas botas. La mujer, que lleva un arco, huye y trata de defenderse con una piedra.

Si pudiéramos demostrar que esta mujer representa a Atalanta, tendríamos un buen argumento para sostener que el título de Aristias pertenecía a un drama satírico, en el que el autor pudo explotar las situaciones humorísticas inherentes a este mito, que debieron mover también a los comediógrafos. En contra de esta hipótesis podría esgrimirse el hecho de que Pólux, fuente del fragmento segundo, aclara que uno de los términos empleados por Aristias era "más adecuado a la tragedia"[108]. Nosotros, sin embargo, creemos que Pólux sólo pretende aclarar el uso literario de la palabra ἁρπεδόνην y ha preferido emplear el término τραγικώτερον (en lugar de σατυρικώτερον), puesto que la dicción poética en los dramas satíricos era básicamente idéntica a la de la tragedia[109].

La pintura, por consiguiente, podría reflejar una versión jocosa de algún célebre episodio serio en el que participaba la Atalanta de Arcadia, hija de Yaso, gracias a sus magníficas dotes para el arte de la caza. Nos gustaría creer que los sátiros fueron incluidos por Aristias

---

[104] Para la participación de Atalanta en estos juegos fúnebres: cf. Capítulo primero, s. v. "*Juegos en honor de Pelias o Forbante*".

[105] Cf. BOARDMAN, o. c., p. 949.

[106] Vid. fig. nº 31.

[107] Vid. fig. nº 32.

[108] Así lo cree Sansone, 1985, 55, n. 10.

[109] Cf. SUTTON, 1980, 134. El término σατυρικώτερον se aplicaría mejor a cuestiones escénicas (coro, máscaras, ...), en las que el drama satírico se separaba claramente de la tragedia.

en una farsa en torno al asunto de la cacería de Calidón, asunto del que partía una tragedia de Frínico[110].

La acción de esta pieza teatral debía abordar, entonces, la intención de Atalanta de participar en una actividad típicamente masculina -como deducimos del fragmento segundo- ante unos sátiros, cuya salvaje lujuria se vería enardecida ante la presencia de la atlética doncella y su escaso atuendo deportivo. Dice Melero[111]: "El coro de sátiros se deja arrastrar por sus apetitos e instintos. La lascivia es uno de sus rasgos definitorios. Su lascivia es tanto homo como heterosexual. Un rasgo pues definitorio del drama satírico es su carácter transgresor, burlesco, alegre, festivo del joven coro de sátiros. Con frecuencia, en presencia de una joven doncella, incluso divina, no pueden reprimir sus apetencias: así en (...) la *Atalanta* de Aristias".

Tal vez en esta pieza se incluía ya una mención al episodio en que la muchacha mata con sus flechas a otros seres semihumanos, los centauros Hileo y Reco[112], que pretendieron abusar de ella guiados por los mismos instintos que los sátiros.

2

POLLUX 7, 31 ἀρπεδόνας δὲ τὰ νήματα Ἡρόδοτος[113]· Ἀριστίας δ' ἐν Ἀταλάντῃ
ἀρπεδόνην τε λύσιν ἱστοῦ.
τοῦτο δὲ τραγικώτερον.

Heródoto llama ἀρπεδόνας ("hebras") a las hilos de una trama; Aristias en *Atalanta*:

... y soltar la hebra del telar.

Este término es más típico de la Tragedia.

Comentario:

El ritmo de este verso resiste toda interpretación como trímetro yámbico o trocaico. Tal vez provenga de una parte lírica en la que algún personaje (¿la propia Atalanta?, ¿el coro?, ...) menciona la vida atípica de Atalanta: dedicada a actividades masculinas, evita el telar, ocupación a la que se dedicaban en exclusiva las mujeres atenienses[114]. Filetero[115] en un

---

[110] Cf. Capítulo tercero, s. v. *Las mujeres de Pleurón.*

[111] Cf. MELERO, 1997, 210.

[112] Precisamente este episodio, narrado por Apolodoro, indujo a CAMPO, 1940, 15-16, a considerar satírica la *Atalanta* de Aristias.

[113] HDT. 3, 47.

[114] Cf. FLACELIÈRE, 1959, 88 y ss.; WEBSTER, 1969 b, 34 y ss.

[115] Cf. PHILETAER., *PCG* 7 *F* 11.

fragmento de su comedia *Meleagro* -quizás un título alternativo de la comedia *Atalanta*[116]- podría aludir también al tema de la mujer rechazada del mundo de los hombres, pues se exhorta a una muchacha para que vuelva a su casa. Finalmente, si atendemos a una hipótesis de Olivieri[117], Aristias podría haberse inspirado en la comedia *Las compañeras de Atalanta* (Ἀταλάνται) de Epicarmo, pues este título tiene un doble sentido: "hilanderas" (relacionado con el sustantivo ταλασία "hilado de lana") y "sin valor" (de ἀτάλαντος, con α- privativa).

ΚΗΡΕΣ[118]

KERES

Hesíodo expone en la *Teogonía*[119] que la Noche engendra al Destino, la negra *Ker*, la Muerte, el Sueño y los Ensueños. Poco después añade[120] que las *Keres*, son diosas "inexorables en el castigo (...) persiguen los delitos de hombres y dioses, y no templan jamás su cólera terrible hasta imponer una amarga pena a quien ha pecado". En este pasaje -seguramente una interpolación[121]- se concibe la existencia de una pluralidad de *Keres*[122] a la vez que podemos apreciar su asimilación con las Erinis[123].

El poeta beocio en el *Escudo*[124] hace un expresivo retrato de las *Keres* personificadas, al describir una ciudad en guerra[125]: "Detrás de ellos rechinando sus blancos dientes, las sombrías *Keres* de terrible mirada, tremendas, sanguinarias y espantosas, reñían por los que

---

[116] Cf. Meineke, 1826, 350.

[117] OLIVIERI, *Framm. della commedia* ..., vol. 1 p. 55.

[118] Vid. T 3.

[119] HES., *Th.* 211 y ss.

[120] HES., *Th.* 217 y ss.

[121] CRUSIUS, en ROSCHER, s. v. "*Keres*", 1140, 14.

[122] En HES., *Op.* 92, hay una alusión a las κῆρες como nombre común.

[123] Así las concebían, a veces, los trágicos: A., *Th.* 1040, les da el epíteto de Erinis; en S., *O. T.* 469 y ss. persiguen con Apolo al criminal; y en E., *El.* 1252 y ss. deben perseguir a Orestes por el asesinato de su madre. Las Erinis, Alecto, Tisífone y Meguera, eran seres de aspecto horroroso, con serpientes en la cabellera y en las manos, nacidas de la sangre vertida sobre la Tierra, al ser castrado Urano por su hijo Crono (cf. HES., *Th.* 176 y ss.), castigan las ofensas dentro de la familia, especialmente, el parricidio (cf. GANTZ, 1993, 13); también castigaban los falsos juramentos (cf. HES., *Op.* 803-4). Esquilo (*Eu.* 416), Licofrón (v. 437) y Servio (*Aen.* 7, 327) las hacen hijas de la Noche, por lo que quizá en época clásica se había producido ya su equiparación con las *Keres*. Los principales episodios en los que intervienen son los siguientes: en la familia de Edipo (según PI, *O.* 2, 38-42 las Erinis destruyeron a los hijos de Edipo; la acción de Edipo en Colono de Sófocles comienza cuando el héroe llega al templo que las Euménides tenían en esa localidad); en la persecución de Orestes (asunto de las *Euménides* de Esquilo); en la del matricida Alcmeón (cf. APOLLOD. 3, 7, 5-6; OV., *Met.* 9, 407 y ss.; HYG., *Fab.* 173); acuden al llamamiento de Altea, cuando su hijo Meleagro mata al hermano de ésta (cf. *Il.* 9, 571-2), etc.

[124] HES., *Sc.* 156.

[125] ID., 249 y ss.

iban cayendo. Todas a una se lanzaban a beber la negra sangre; tan pronto como cogían a uno ya muerto o que caía recién herido, echaban sobre él al mismo tiempo sus largas uñas; y su alma bajaba hacia el tenebroso Tártaro. Luego aquéllas, cuando saciaban su corazón de sangre humana, la tiraban hacia atrás; y regresando, otra vez se precipitaban en el tumulto y fragor del combate".

En Homero ἡ κήρ normalmente es un nombre común[126] que designa la fuerza maligna de la muerte en particular[127]; pero a veces también se manifiesta como un ser personificado[128], un tipo de δαίμων fúnebre. En la batalla figurada sobre el escudo de Aquiles es descrita así[129]: "Y allí estaba la *Ker* perniciosa que a uno, vivo aún, recién herido, lo tenía cogido, y a otro, no herido todavía; y a otro muerto ya, pues lo arrastraba entre la turba. Llevaba ajustado a sus hombros un vestido rojizo por la sangre de los guerreros"[130].

Por una lógica extensión de su significado, a veces equivale a veces también a μοῖρα[131]. Debemos destacar el famoso episodio de la *Ilíada*, en el que Zeus, en medio del combate entre Héctor y Aquiles, pesa las κῆρες de ambos y muere Héctor, porque la suya es más pesada[132]. En otro pasaje[133] se dice que Aquiles puede elegir entre dos *Keres*, una le asegura una vida breve, pero gloriosa, y la otra una larga vida, pero sin fama.

Dos *Keres* mencionan a su vez Mimnermo[134] y Teognis[135]: una de vejez y otra de muerte, aunque en los poetas líricos[136] las *Keres* también se muestran como espíritus malignos.

---

[126] *Il.* 1, 228; 13, 648, etc. Y en plural: *Od.* 17, 547.

[127] Θάνατος indica la muerte en sentido general (cf. EBELING & CAPELLE, 1963, s. v.).

[128] Cf. *Il.* 23, 78; *Od.* 17, 500; etc. También en plural: *Il.* 12, 326; *Od.* 14, 207; etc.

[129] *Il.* 18, 535 y ss.

[130] Una descripción idéntica hallamos en HES., *Sc.* 157 y ss.

[131] Cf. *Il.* 5, 614; 13, 602; *Od.* 17, 326. Las Moiras, Cloto, Láquesis y Átropo, eran hijas de la Noche (cf. HES., *Th.* 217-219); de Zeus y Temis (cf. HES., o. c., 904; APOLLOD. 1, 3, 1); de la Noche y el Erebo (cf. HYG. *Fab.*, 1); de Urano y Gea (cf. ORPH. *F* 57 Kern); o incluso de Crono (cf. EPIMENID., *F* 19 D.-K.). Eran las diosas encargadas de señalar y ejecutar el destino individual, que para los mortales se trata, ante todo, de la muerte. Intervienen en muy diversos episodios: la liberación de la muerte de Admeto (cf. APOLLOD. 1, 9, 15; para este asunto: vid. Capitulo tercero, s. v. *Alcestis*); las concesión a Altea del tizón mágico (cf. Capítulo tercero, s. v. *Las mujeres de Pleurón*); la resurrección de Pélope por Cloto (cf. PI, *O.* 1, 25-7), etc.

[132] Cf. *Il.* 22, 209 y ss.

[133] *Il.* 9, 410 y ss.

[134] MIMN., *LG* 1 *F* 2, 5-7.

[135] THGN., *LG* 2, 767-8.

[136] Cf. THGN., *LG* 2 *F* 13; TYRT., *LG* 1 *F* 7, 5-6; PI, *F* 223 (Maehler); SEMON., *LG* 1 *F* 2, 20 y ss.; STESICH., *PMG F* 88, las equipara a los Telquines. Cf. THEOPHR., *C.P.* 5, 10, 4; ORPH., *L.* 268.

En los trágicos hallamos todas las concepciones anteriores: las *Keres* son identificadas con las Erinis[137], equivalen a muerte[138], destino[139], desgracia[140], etc. Esquilo[141] en su pieza *El peso de las almas*[142] puso en escena a Zeus pesando las almas de Aquiles y Memnón. El trágico debió de inspirarse en la *Etiópida* de Arctino[143], que incluía, con relación al enfrentamiento entre Aquiles y Memnón[144], una escena paralela al episodio homérico que describe el peso de las *Keres* de Héctor y Aquiles. El hecho de que Esquilo sustituyera en su tragedia a las *Keres* por las propias almas de los héroes, indica que ya en época clásica estos seres (a los que se concebía en el Tártaro[145]) eran identificados con las almas[146] (ψυχαί, εἴδωλα) de los muertos.

Con relación a esta cuestión Díez de Velasco[147] dice lo siguiente: "Pese a lo controvertido del tema, parece posible pensar que existió, por lo menos a nivel popular (aunque esto quizás también resulte controvertido) una identificación de *Ker* con el alma de los difuntos, aunque la significación mayoritaria del término que nos ha legado la antigüedad resulta ser otra distinta". La misma concepción popular habría dado origen a la famosa expresión ateniense: θύραζε, Κῆρες[148], οὐκέτ' Ἀνθεστήρια ("Fuera, *Keres*, ya no hay Antesterias") -transmitida por la *Suda* y Focio[149]-, con la que se exhortaba a las almas de los difuntos para que volviesen a su morada subterránea, al acabar las Antesterias (fiesta relacionada con Dioniso y con el culto de los difuntos).

---

[137] Cf. E., *El.* 1252 y ss.; S., *O. T.* 469 y ss.

[138] Cf. E., *Ph.* 950.

[139] Cf. A., *Ag.* 206.

[140] Cf. E. *Ph.* 42; S., *Tr.* 133.

[141] En Esquilo la *Ker* también parece estar asimilada a la esfinge: cf. *Th.* 777: ἁρπαξάνδρα κήρ.

[142] A., *TrGF F* 279-80 a.

[143] Cf. A., *TrGF*, p. 375.

[144] Cf. sch. in *Il.* 8, 70 a.

[145] Cf. E., *H. F.* 870.

[146] Cf. ROHDE, 1995, 338 y ss. (y nota 93).

[147] DÍEZ DE VELASCO, 1988, 302.

[148] La lectura más corriente, como puede comprobarse en la siguiente nota, es la de Κᾶρες (cf. ZEN. 4, 33 *Paroemiographi* 1; HSCH., s. v. Θύραζε). De aceptarse dicha lectura, ya no se trataría de una exhortación a las almas, sino a los esclavos (llamados "carios"), a quienes se les consideraría en pie de igualdad durante la celebración de la fiesta (cf. PICKARD-CAMBRIDE, 1968, 14). Para BURKERT, 1985, 238, las dos lecturas son equivalentes, pues se tenía a los carios como los antiguos habitantes del Ática (v. CALL. 85-7), lo que equivalía a los espíritus ancestrales. Puede hallarse abundante bibliografía sobre los investigadores que defienden una y otra lectura e interpretación en DÍEZ DE VELASCO, 1988, 301 y ss.; ID., 311, nota 79; y también en VOLLKOMMER, *LIMC* 6.1, s. v. "*Ker*", p. 15.

[149] PHOT., s. v. Θύραζε· θύραζε, Κᾶρες, οὐκέτ' Ἀνθεστήρια.

Durante la época helenística las *Keres* son mencionadas por Apolonio de Rodas[150]: Medea invoca a las *Keres*, a las que llama "perras[151] del Hades", para acabar con Talo, el gigante de bronce.

A primera vista, el que el título de Aristias -*Keres*- sea un plural nos lleva a descartar el coro de sátiros y a considerarla una obra trágica. Existen, no obstante, varios argumentos que nos inclinan a clasificarla dentro del género satírico[152]. Para empezar, el título en plural no tiene que referirse necesariamente al coro: podría aludir a los personajes principales de un drama con un coro de sátiros, los cuales se hallarían ante una situación similar a la que se producía en la *Esfinge* de Esquilo[153]. La inclusión de seres sobrenaturales o la aparición desde los infiernos[154] resulta un elemento narrativo frecuente en los dramas satíricos. Finalmente, el tono humorístico del único fragmento conservado[155] refuerza nuestra sospecha de que este título perteneciese a un drama satírico.

Admitiendo tal posibilidad, nos enfrentamos al problema fundamental que plantea este fragmento: el argumento de la obra. En efecto, como hemos visto antes, las *Keres* no intervienen de un modo directo (ni en su faceta más terrorífica ni siquiera bajo la apariencia de espíritus o almas) en ningún episodio mítico concreto. Conservamos, sin embargo, obras o títulos que podrían haber explotado situaciones cercanas a la pieza de Aristias: las *Moiras* del tragediógrafo Aqueo[156] y las *Moiras* (estrenada después del 430-429 a. C.)[157] del poeta cómico Hermipo[158]. Cratino[159] fue autor de unas *Euménides* ca. el 424 a. C. y Sópatro de Pafo[160] (contemporáneo de Rintón) de la comedia titulada *Visita a los muertos*, probablemente una parodia de la aventura de Odiseo en el Hades.

En el ámbito de las artes plásticas, sabemos por Pausanias[161] que en la cista de Cípselo aparecía una *Ker*, con dientes y uñas, detrás de Polinices, caído frente a su hermano Eteocles.

---

[150] A. R. 4, 1666: Ἄϊδαο θοὰς κύνας.

[151] Cf. E., *El.* 1252: δειναὶ δὲ Κῆρές <σ'> αἱ κυνώπιδες θεαὶ.

[152] Así lo cree Dieterich, 1895, 899.

[153] A., *TrGF* T 58 a. Cf. ROSCHER, s. v. "*Keres*", 1147, 28.

[154] SUTTON, 1980, 151. Cf. SEAFORD, *E.: Cyclops*, 1988, p. 37-8.

[155] Vid. T 3. Cf. CAMPO, 1940, 16.

[156] ACHAE., *TrGF* 20 *F* 27-28. Cf. CAMPO, 1940, 16.

[157] Cf. GEISSLER, 1969, 25.

[158] HERMIPP., *PCG* 5 *F* 42-50.

[159] CRATIN., *PCG* 4 *F* 69-70.

[160] SOPAT., *CGF*, p. 95 *F* 14.

[161] Cf. PAUS. 5, 19, 6.

Esta representación de la *Ker* coincidía con la concepción hesiódica y con la que hallamos en abundantes pasajes homéricos. Pero el episodio mejor documentado acerca de estos seres es, sin duda, el peso de las *Keres*, que florece en la cerámica entre el 540 al 450 a. C.[162]

No sabemos si Aristias (cuya primera victoria se produce en torno al año 460[163]) concursó con *Keres* antes o después de la representación de *El peso de las almas* de Esquilo, pero es verosímil que en su obra introdujera una versión completamente original. En una pélice[164] de Berlín de figuras rojas del 470 a. C., descubrimos a Heracles sujetando por el cuello a una minúscula criatura alada, a la que amenaza con su porra.

Harrison[165] identificó a esa criatura con una *Ker*. Sutton[166], por su parte, indica que en este vaso, aunque no aparecen los sátiros, está latente la típica comicidad del Drama satírico, puesto que se presenta a un famoso personaje de la mitología en una situación grotesca.

Si la identificación de Harrison fuera correcta, quizás el drama satírico de Aristias estaría relacionado con un episodio acaecido en el duodécimo trabajo de Heracles, esto es, la bajada al Hades para capturar a Cerbero. Esta hipótesis estaría avalada por los siguientes argumentos: 1º) El episodio es antiguo, se remonta a Homero y está documentado en el arte desde comienzos del s. VI a. C.[167]; 2º) Sófocles escribió un *Heracles*[168] con el asunto del descenso del héroe al Hades; 3º) Nuestro propio análisis del fragmento de las *Keres* de Aristias[169].

Recordemos la leyenda: Apolodoro[170] cuenta que Euristeo ordenó a Heracles la captura de Cerbero[171], el perro de tres cabezas[172] y cola de dragón. Antes de emprender viaje al Peloponeso, el héroe es purificado[173] en Eleusis por la matanza de los centauros. A través de una abertura del Ténaro[174] desciende a los Infiernos[175]. Ante su presencia, las almas de los

---

[162] VOLLKMMER, *LIMC* 6.1, s. v. "*Ker*", p. 22.

[163] Vid. supra T 2.

[164] Vid. fig. nº 33. Cf. VOLLKOMMER, *LIMC* 6.1, nº 51.

[165] Harrison, 1991, 165 y ss.

[166] SUTTON, 1980, 13.

[167] Cf. SMALLWOOD, *LIMC* 5. 1, s. v. "*Herakles*", p. 96 y ss.

[168] S., *TrGF*, p. 231.

[169] Vid. infra el comentario a dicho fragmento.

[170] APOLLOD. 2, 5, 12.

[171] Nombre que cita por primera vez HES., *Th.* 311.

[172] Quince en HES., *Th.* 311 y ss.; cien en sch. in *Il.* 8, 368 (= PI., *F* 249 b S.M.).

[173] La purificación es aludida en E., *H. F.* 612-3.

[174] Cf. E., *H. F.* 23-25.

[175] Con la ayuda de Atenea (cf. *Il.* 8, 366-9); o la de Atenea y Hermes (cf. *Od.* 623-6).

muertos huyen, a excepción de la de Meleagro[176] y la de Medusa. Contra ésta última el héroe saca su espada, pero Hermes le advierte que se trata tan sólo de una imagen. Cerca de las puertas del Hades, encuentra encadenados a Teseo y Pirítoo. Al primero logra rescatarlo, pero no al otro[177] -al intentarlo tembló la tierra-. Para proporcionar sangre a las almas, degüella una de las vacas de Hades y, a continuación, lucha contra su pastor (Menetes), al que vence. Después consigue de Hades el permiso de llevarse a Cerbero, con la condición de dominarlo sin sus armas. Heracles, sin arredrarse ante los mordiscos del monstruo, lo sujeta hasta vencerlo. Regresa, entonces, al mundo de los vivos subiendo por Trecén[178], y, tras mostrar el monstruo a Euristeo, se lo devuelve a Hades.

Es posible, dice Sutton[179], que Heracles provocara una fuga de *Keres* al salir de los infiernos. Si esto fuera cierto, quizás conservemos un recuerdo de este suceso en un himno órfico[180] en el que se suplica al héroe que aleje a las *Keres* con sus flechas[181].

De admitirse esta hipótesis, concluimos, la versión de Aristias, además de original -su principal innovación habría sido incluir a las *Keres* en una historia que les era en principio ajena-, habría sido ingeniosa y oportuna, pues habría introducido en la escena una faceta de las *Keres* muy difundida a nivel popular y que estaba intrínsecamente ligada a la fiesta de las Antesterias.

Una vez más, esas divinidades femeninas podrían haber motivado la curiosidad de los sátiros y también podría haber sido objeto de mofa la inclinación de las *Keres* por la sangre humana. Se trata de un motivo muy antiguo: lo hallamos en la épica y recuerda la creencia popular en los vampiros de otras culturas[182].

---

[176] Que le exhorta a casarse con su hermana Deyanira a su regreso al mundo de los vivos (cf. B., *Epigr.* 5, 56-175; E., *H. F.* 23-5; 1276-8; OV., *Met.* 7, 408-15; sch. in *Il.* 21, 194), etc.

[177] Cf. *Od.* 11, 631; A. R. 1, 101 y ss.; PAUS. 1, 17, 4; 9, 31, 5; 10, 29, 9; VERG., *Aen.* 6, 392 y ss.; HOR., *C.* 3, 4, 79; etc. Sin embargo, HYG., *Fab.* 79, afirma que Heracles logra rescatar a los dos; mientras que D. S. 4, 63, 5 niega la salvación de ambos.

[178] Cf. PAUS. 2, 31, 2 (aunque ID. 2, 35, 10; 9, 34, 5).

[179] SUTTON, 1980, 151.

[180] ORPH., *H.* 12, 14-16 (Quandt): ἔλθε μάκαρ, νούσων θελκτήρια πάντα κομίζων· / ἐξέλασον δὲ κακὰς ἄτας, κλάδον ἐν χερὶ πάλλων, / πτηνοῖς τ' ἰοβόλοις κῆρας χαλεπὰς ἀπόπεμπε.

[181] Otras fuentes literarias también asocian a Heracles con las *Keres*: *Il.* 18, 117: οὐδὲ γὰρ οὐδὲ βίῃ Ἡρακλῆος φύγε κῆρα; LYC. 663 y sch. (que llama a Heracles Κηραμυντῆς): Aunque en ambos casos no se trata de la *Ker* personificada: en Homero *Ker* tan sólo simboliza la muerte; mientras que en Licofrón *Ker* es sinónimo de "mal".

[182] Cf. REVILLA, 1990, p. 216; BELL, 1982, 265, señala la coincidencia de esta faceta de las *Keres* con las Lamias.

3

ATHENAEUS 15, 686 A καὶ κατὰ τὸν Φλιάσιον δ' Ἀριστίαν· καὶ γὰρ οὗτος ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις Κηρσὶν ἔφη·

... σύνδειπνος ἢ πίκωμος ἢ μαζαγρέτας,
Ἄιδου τραπεζεύς[183], ἀκρατέα[184] νηδὺν[185] ἔχων ...

Y siguiendo a Aristias de Fliunte, pues también él en la obra titulada *Keres* dice:

... comensal o juerguista o zampabollos,
parásito de Hades, con un desenfrenado vientre ...

Comentario:

Ya en su día Roscher[186] interpretó que este fragmento se podía referir a Cerbero, a Caronte o incluso a las propias *Keres*. Seguramente, todos esos epítetos despectivos los pronunciaba algún personaje (¿las *Keres*? ¿Sileno?) para referirse a Heracles, héroe que tenía fama de tragón[187]. En efecto, se le tacha de σύνδειπνος ("comensal"); de (ἐ)πίκωμος ("juerguista"), que queda ante la cesura heptemímera[188]; y de μαζαγρέτας[189] ("zampabollos"), *hápax* compuesto de μάζα ("pan de cebada") y ἀγείρω ("mendigar"); a continuación, hallamos en aposición el sintagma Ἄιδου τραπεζεύς[190] ("parásito de Hades"), que queda ante la cesura pentemímera. Aunque este epíteto no parece muy apropiado para un héroe que llega al mundo subterráneo como atacante, quizá aludía al episodio en el que

---

[183] GUGGISBERG, 1947, 82, n. 7, ya señaló la semejanza de la expresión Ἄιδου τραπεζεύς con la expresión Ἄιδου μαγείρωι (cf. E., *Cyc.* 397), referida a Polifemo. Cf. SUTTON, 1980, 13; ID., 1989, 297.

[184] Para la sinícesis en -τέα: cf. BARRETT, *E.: Hippolytos*, 1964, 125-128.

[185] Para la escansión larga de este acusativo: vid. DENNISTON, *E.: Electra...*, 1968, com. ad. 1214.

[186] Cf. ROSCHER, s. v. "*Keres*", 1147, 28.

[187] Cf. THEOC., *Ep.* 24, 135 y ss. Para la asociación de Heracles con el banquete: cf. JURMUZIADIS, 1984, 244, n. 98.

[188] Debemos a Dindorf la corrección de la lectura (ἐ)πίκωπος ("remero"). Si se aceptara esta lectura, podría argüirse que con ella se aludía al barquero Caronte, pues la representación de este genio está siempre circunscrita a la barca. La primera cita literaria clara y completa acerca de este personaje brota en la *Miníada* (*PEG F* 1), obra fechada precisamente hacia el 470-60 a. C. Para el mito de Caronte: DÍEZ DE VELASCO, 1988, 1, 451 y ss.

[189] También podríamos interpretar este dorismo como una alusión al monstruo Cerbero, cuyas múltiples cabezas justificarían el atribuirle un inmenso apetito (ἀκρατέα νηδὺν ἔχων).

[190] Homero suele aplicar el término τραπεζεύς a los perros (κύνες τραπεζῆες: cf. *Il.* 22, 69; 23, 173; *Od.* 17, 309). Esta circunstancia nos obliga a aceptar la posibilidad de que la expresión Ἄιδου τραπεζεύς aludiera a la *Ker*, pues ya vimos que podía concebirse a estos seres con figura de perro (cf. E., *El.* 1252: "de cara perruna"; A. R. 4, 1463: "perras del Hades"). Pero resulta poco verosímil, porque Aristias emplea ese vocablo en singular y parece que las *Keres* sólo tenían predilección por la sangre.

Heracles sacrificaba una de las vacas de Hades con la intención de dar sangre a las almas de los muertos, sacrificio que aprovecharía para darse un buen banquete.

ΚΥΚΛΩΨ[191]
El CÍCLOPE

Cuando hablamos de cíclopes, no debemos confundir a Polifemo y a los bárbaros pastores que intervienen en la Odisea[192] con los tres cíclopes, descendientes de Urano y Gea, mencionados por Hesíodo[193]: Brontes, Estéropes y Arges, los forjadores del trueno, del rayo y del relámpago para Zeus, "semejantes en todo a los dioses menos en que tenían un solo ojo en mitad de la frente", ni tampoco deben ser equiparados a los constructores de las murallas llamadas "ciclópeas"[194]. Esta clasificación se encuentra ya en Helanico[195].

Homero[196] presenta a unos cíclopes totalmente humanos. Sólo Polifemo tiene ascendencia divina[197]: Hijo de Posidón y de la ninfa Toosa[198], era un gigantesco monstruo antropófago, con un solo ojo en mitad de la frente, que vivía en una cueva. Allí sitúa Homero el famoso episodio, en el que el monstruo devora a algunos de los compañeros de Odiseo, héroe que consigue engañarlo por medio de su inteligencia: tras embriagarlo y decirle que se llamaba "Nadie", le clava en su único ojo una estaca ardiendo. Polifemo pide ayuda a los otros cíclopes, mas, cuando ellos le preguntan quién lo está atacando, Polifemo les responde que "Nadie", por lo que sus compañeros se alejan pensando que no precisa ayuda. A continuación, los griegos logran escapar de la cueva de Polifemo agarrados al vientre de unos carneros.

En la época helenística, Polifemo interviene en una bucólica aventura amorosa: Teócrito[199] presenta al monstruo enamorado de la bella nereida Galatea. Esta historia, según Ate-

---

[191] Vid. T 4. El título no deja dudas sobre su adscripción al género satírico: cf. Dieterich, 1895, 899.

[192] *Od.* 9, 105-505.

[193] HES., *Th.* 142 y ss.

[194] Cf. PI., *F* 169 a 7 (S.-M.); B., *Epigr.* 11, 67; PHERECYD., *FGH* 3 *F* 12; STR. 8, 11, 373; y sch. in E., *Or.* 965.

[195] HELLANIC. *FGH* 4 *F* 88, menciona a Cíclops, hijo de Urano y ancestro mítico de los cíclopes.

[196] *Od.*, l. c.

[197] Aunque Eurípides llama a los cíclopes "hijos del dios del mar": E., *Cyc.* 21.

[198] Cf. *Od.*, 1, 70-73; pero en Eurípides su madre es la Tierra (cf. E., *Cyc.* 648).

[199] Cf. THEOC. 11.

neo[200], fue narrada a finales del s. V o a comienzos del IV a. C. por Filóxeno de Citera[201] en un ditirambo, en el que Polifemo se veía correspondido por Galatea[202].

Ovidio[203] cuenta que Galatea y el joven Acis se amaban, pero su amor se vio truncado por los celos de Polifemo, que aplastó a Acis con una enorme roca.

El poeta siciliano Epicarmo (550-460 a. C.), que se servía con frecuencia del personaje de Odiseo[204], escribió una comedia titulada *El Cíclope*[205], en la que distorsionaba el pasaje homérico con fines cómicos. Probablemente fue Epicarmo el que situó la acción en el Etna[206].

En el teatro ático del siglo V a. C. el episodio homérico, desde luego, gozó de una gran popularidad: Aristias y Eurípides compusieron sendos dramas satíricos con el título de *El Cíclope*.

Entre los comediógrafos, Cratino parodiaba la aventura de Ulises y Polifemo en *Odiseos*[207] -título que debe entenderse con el significado de "Odiseo y sus camaradas"-, comedia estrenada entre el 455-435 a. C.[208] Su coro estaba formado por los compañeros de Odiseo[209], los cuales, al inicio de la obra, "navegaban" a través de la ὀρχήστρα[210]. En uno[211] de los fragmentos, Polifemo (que había sido informado por el adivino Telemo que Odiseo le privaría de la vista[212]) pregunta al héroe por su propio paradero. Y en otro fragmento[213], Odiseo pide a Polifemo, tras ofrecerle vino, que le pregunte cuál es su nombre. Se trata de una curiosa ruptura dramática, con relación al relato homérico, donde el cíclope se

---

[200] ATH. 1, 6 E.

[201] PHILOX. CYTH., *F* 815-824 (Page).

[202] Algunas fuentes incluso mencionan tres hijos suyos: Gala, Celto e Ilirio (cf. APP., *Ill.* 10, 1, 2; PROP. 3, 2, 7-8, etc.).

[203] OV., *Met.* 13, 750-897.

[204] Cf. LESKY, 1969, 264-5.

[205] EPICH., *PCG* 1 *F* 70-72.

[206] Cf. MELERO, 1994, 349, n. 32.

[207] CRATIN ., *PCG* 4 *F* 143-157.

[208] Cf. GEISSLER, 1969, 20.

[209] Cf. NORWOOD, 1931, 129 y ss.

[210] CRATIN ., *PCG* 4 *F* 143.

[211] CRATIN ., *PCG* 4 *F* 147.

[212] Cf. *Od.* 9, 507 y ss.

[213] CRATIN ., *PCG* 4 F 145: τῇ νῦν τόδε πῖθι λαβὼν ἥδη, καὶ τοὔνομά μ' εὐθὺς ἐρώτα.

aventura a preguntar sin que nadie se lo pida. Ignoramos si Cratino se inspiró en versiones dramáticas anteriores (cómicas o satíricas[214]).

Calias[215] (o Diocles[216]) obtuvo el tercer premio en las Dionisias hacia el año 434 a. C. con la comedia *Cíclopes*: en ella se mencionan suculentos manjares y se describe la danza del cíclope tras la cena. Antífanes[217], uno de los representantes de la Comedia media, escribió un *Cíclope*. Finalmente, el poeta lírico Timoteo compuso un *nomo* titulado *El Cíclope*[218].

En el terreno de la iconografía, sabemos por un testimonio de Plinio[219] que el pintor Timantes[220], realizó a finales del s. V a. C. un cuadro donde unos sátiros medían con un tirso el pulgar del cíclope dormido.

La única versión dramática que ha llegado íntegra es *El Cíclope* de Eurípides con sus 706 versos. En este drama satírico, estrenado ca. el 424 a. C.[221], los cíclopes habitan la isla de Sicilia, donde Polifemo tiene esclavizados a los sátiros. Su estructura es la de una tragedia en pequeño. Sileno relata en el prólogo que él y los sátiros cayeron en poder de Polifemo, cuando navegaban en busca de Dioniso, capturado por piratas tirrénicos. La *párodo* es cantada por un coro de sátiros y en los cuatro episodios intervienen (además de Sileno y los sátiros) Odiseo y Polifemo. La acción transcurre en unas pocas horas ante la cueva del gigante, que es cegado por Odiseo. Sutton[222] ha puesto de relieve los principales temas que Eurípides emplea: la hospitalidad y su abuso; la esclavitud y el escape; el exotismo.

En *El Cíclope* de Eurípides, las limitaciones escénicas obligan a situar la escena delante de la cueva, y no en el interior, como sucede en el pasaje homérico. Odiseo, mediante una convención escénica, sale y entra libremente de la cueva a lo largo de toda la representación[223]. Para hacer creíble el asunto a la audiencia, nuestro héroe tendría que atacar al monstruo con otra motivación que no fuera una mera e innecesaria huida. Odiseo cegará al

---

[214] Cf. MELERO, 1994, 349.

[215] CALL. COM., *PCG* 4 F 5-13.

[216] DIOCL. COM., *PCG* 5, p. 20.

[217] ANTIPH., *PCG* 2 *F* 129-131.

[218] TIM., *PMG F* 4-7.

[219] PLIN., *H. N.* 35, 73 y ss.

[220] Cf. TOUCHEFEU-MEYNIER, *LIMC* 6. 1, s. v. "*Kyklops*", p. 154-159.

[221] Cf. SUTTON, 1980, 108-114 (con un buen resumen de otras hipótesis); MELERO, 1988, 418. Otros, sin embargo, datan *El Cíclope* al final de la carrera de Eurípides, hacia el 408 a. C.: cf. Seaford, 1982, 171; López Férez, 1987, 59. Para la cronología de las tragedias de Eurípides: Galiano, 1967, 323-353.

[222] Sutton, 1974, 162 y ss.

[223] Para la función de la cueva en el teatro griego: Jobst, 1970.

monstruo sólo por venganza[224]: el héroe sale de la cueva y relata al coro la muerte de sus compañeros, para que le ayude a vengarse de Polifemo[225].

Eurípides sigue fielmente el relato homérico[226]. Se centra, sobre todo, en el carácter antropófago de Polifemo, su impiedad con los forasteros, el juego con el asunto de "Nadie"[227] y la ceguera del monstruo, tras su borrachera. La misma fidelidad podríamos atribuir al drama satírico de Aristias, cuyo principal acierto habría consistido en retratar la brutalidad del cíclope desde un punto de vista satírico[228]. Uno de los pocos cambios en el relato, introducido para conseguir precisamente tal comicidad, ha sido la introducción de los sátiros con Sileno a la cabeza. En la versión de Eurípides, una tempestad había empujado a los sátiros a la isla de Polifemo, cuando iban en busca de Dioniso, raptado por unos piratas tirrénicos. Lo más plausible es que este planteamiento lo encontrásemos ya en Aristias[229].

La superior calidad de la pieza euripídea debió de jugar en contra de Aristias. Pero esta circunstancia no niega su originalidad ni desacredita sus dotes como dramaturgo. Si atendemos a criterios estrictamente cronológicos, la dramatización de este asunto desde una perspectiva satírica, se remontaría a la pieza de Aristias, ca. la década de los 60, ya que carecemos documentos que mencionen su actividad en fechas posteriores[230].

Así pues, tal vez debamos a Aristias la afortunada idea de explotar las enormes posibilidades humorísticas de un interesante pasaje de la *Odisea*, cargado de gran crueldad. En su drama satírico debían tener lugar chanzas, dobles sentidos y obscenidades[231] muy similares a las que hallamos en *El Cíclope* de Eurípides, de hecho, el motivo del vino, empleado para embriagar al cíclope, como vemos en el fragmento cuarto[232] -que encierra una expresión que se hizo proverbial y fue recogida por los paremiógrafos-, ya era empleado por Aristias.

Desgraciadamente, carecemos de otros fragmentos que nos permitan asegurar algo más de su estructura o su contenido.

---

[224] En Homero es una maniobra necesaria para escapar de la cueva, pues la acción transcurre dentro y no fuera, como en la obra euripídea (cf. López Férez, 1987, 57).

[225] Cf. E., *Cyc.* 383 y ss.

[226] Cf. GARNER, 1990, 156.

[227] Cf. E., *Cyc.* 670 y ss.

[228] Sin descartar la posibilidad de que sobre el drama satírico de nuestro trágico influyera la comedia *El Cíclope* de Epicarmo: cf. Comentario al *F* 4.

[229] Cf. BIEHL, *E.: Kyklops* ..., p. 17, nota 2.

[230] Eurípides obtuvo su primer coro en el 455 a. C., consiguiendo el tercer premio con las *Pelíades* (cf. WEBSTER, 1967, 32 y ss.).

[231] Cf. E., *Cyc.* 169, 439, etc.

[232] Vid. infra.

4

APOSTOLIUS 3, 60 (*Paroemiographi Graeci*, 2, 300 Leutsch)[233]

ΠΟΛΥΦ. ἀπώλεσας τὸν οἶνον ἐπιχέας ὕδωρ.

ΟΔΥΣΣ. (...).

αὕτη γέγονεν ἐκ τοῦ Ἀριστίου Κύκλωπος, ὥς φησι Χαμαιλέων[234] ἐν τῷ περὶ Σατύρων. Καὶ Πολύφημος οὕτω φησὶ πρὸς Ὀδυσσέα ἐν Κύκλωπι δράματι λεγομένῳ. Λέγεται επὶ τῶν τοῖς καλοῖς τὰ χείρω ἐπιμιγνύντων.

POLIFEMO: Has arruinado el vino echándole agua.

ODISEO: (...)

Este (proverbio) proviene de *El Cíclope* de Aristias, como dice Cameleonte en *Sobre los dramas satíricos*. Y Polifemo así le dice a Odiseo en la obra llamada *El Cíclope*. Se dice acerca de los que mezclan lo malo con lo bueno.

Comentario:

En el pasaje homérico[235] que relata la aventura con los cíclopes, Odiseo le ofrece vino a Polifemo, tras haberse cenado éste a dos de sus compañeros. El monstruo bebe tres veces (sin que se haga referencia a mezcla alguna) y, antes de caer borracho, le pregunta a Odiseo su nombre. Odiseo trama el ardid de "Nadie", para poder salir de la cueva, obstruida por el cíclope con una enorme roca.

El verso de Aristias es un trímetro yámbico que presenta resuelta la cuarta sede por el tríbraco. La palabra οἶνον queda entre la cesura pentemímera y la heptemímera y el aoristo ἀπώλεσας tiene un valor gnómico.

Este fragmento nos trae a la memoria sendos pasajes de Epicarmo y de Eurípides, en los que se habla del vino. En el de Epicarmo[236], Polifemo le dice a Odiseo: φέρ' ἐγχέας ἐς τὸ σκύφος ("¡Venga, escancia en la copa!"). El verbo ἐγχέας recuerda ἐπιχέας, empleado en este fragmento por Aristias. Igualmente sucede con una escena (vv. 519-607) del episodio tercero de *El Cíclope* de Eurípides: Σι. Πῶς οὖν κέκραται; φέρε διασκεψώμεθα. Κυ. ἀπολεῖς· δὸς οὕτως ("Sileno: ¿Cómo está hecha la mezcla? Deja que lo examine. Cíclope: Lo echarás a perder. Sírvelo tal cual"). Sileno, entonces, bebe del vino a escondi-

---

[233] Vid. *Suda*, α 3668 y 3907; PHOT., (z), α 2561. Cf. ATH. 8, 362 A. Y sin mencionar a Aristias: DIOGENIAN. 2, 32; y ZEN. 2, 16.

[234] CHAMAEL., *F* 37 W.

[235] Cf. *Od.* 9, 347 y ss.

[236] EPICH., *PCG* 1 *F* 72.

das del cíclope y se acerca al odre con la excusa de revisar la mezcla (aunque se supone que Polifemo lo está bebiendo puro[237]).

En el presente fragmento de Aristias pervive el eco[238] de una escena en la que se aludía a la costumbre de rebajar el vino con agua[239]. Deducimos que, al igual que en la *Odisea*, el cíclope se emborracha, aunque ya conoce el vino y éste esté mezclado. Según Kaibel[240], la obra de Aristias se centraría en la avidez del cíclope como causa de su propia perdición. Polifemo, no obstante, aprendería de Odiseo que Dioniso no sólo les regaló el vino a los hombres, sino que también les enseñó a mezclarlo correctamente.

ΟΡΦΕΥΣ[241]

ORFEO

Orfeo, un hermoso pastor nacido en Tracia[242], hijo de la Musa Calíope[243] y de Apolo[244], fue un músico[245] famoso, a quien desde época clásica se le consideraba fundador o revelador de unos misterios[246] que dieron origen al llamado "orfismo". Con su voz, al son de la lira[247] entregada por Apolo[248], Orfeo conseguía un poder encantador[249] (que se asociaba a la magia[250] y a la adivinación[251]), con el que era capaz de amansar las fieras salvajes, de conmover las rocas y los árboles, de detener el curso de los ríos.

---

237 Cf. E., *Cyc.* 557-558.

238 Cf. GUGGISBERG, 1947, 82, n. 8.

239 El vino rara vez se tomaba puro. Esa costumbre se asociaba a los bárbaros: cf. Lissarague, 1990, 7.

240 Kaibel, 1895, 71, nota 1.

241 Vid. *F* 5.

242 Con relación al origen de Orfeo: cf. Gruppe, 1897-1902, 1078 y ss.

243 Cf. PAUS. 9, 30, 4; Polimnia, en sch. in A. R. 1, 23.

244 Cf. PI., *P.* 4, 176 y ss. Cf. sch. ad l., 313 a; cf. ASCLEP. TRAGIL., *FGH* 12 *F* 6; OV., *Met.* 10. Hijo del río Eagro, sin embargo, en PL., *Smp.* 179 D; A. R. 1, 26 y ss.; SERV., *Aen.* 6, 645. Ambas versiones en APOLLOD. 1, 3, 2.

245 Para los testimonios acerca de esta cuestión: v. ORPH., Fr. 46 y ss. Kern.

246 Cf. AR., *Ra.* 1032; E., *Rh.* 943-4; PL., *Prt.* 316 D; PAUS. 9, 30, 4. APOLLOD. (l. c. supra), cuenta que Orfeo, a la vuelta de los Infiernos, fundó los misterios de Dioniso (réplica de los de Osiris en Egipto, según D. S. 1, 23).

247 Orfeo perfeccionó la lira al añadir dos cuerdas a las siete que tenía: ERATOSTH., *Cat.* 24.

248 Cf. HYG., *Astr.* 2, 7.

249 Cf. SIMON., *PMG F* 567; ID., *I. A.* 1211-13; A. P. 7, 8 (ANTIP. SID.); A. R. 1, 26-31; APOLLOD. 1, 3, 2; D. S. 4, 25, 2; PAUS. 9, 30, 4; HOR., *C.* 1, 12, 7-12; CONO, *FGH* 26 *F* 1.

250 Cf. E., *Cyc.* 646.

251 Cf. PLIN., *H. N.* 7, 203.

Orfeo participa activamente en la expedición en busca del Vellocino de oro[252]: así, por ejemplo, los Argonautas se libran gracias a su canto del poder de seducción de las Sirenas[253]. Según Higino[254], Orfeo ganó el concurso de cítara en los Juegos fúnebres celebrados en honor de Pelias.

Pero el episodio más conmovedor de su vida fue la bajada a los infiernos[255] en busca de su esposa Eurídice[256], muerta en plena juventud por la mordedura de una serpiente[257]. Orfeo solicitó a Plutón y Perséfone que le devolvieran a su esposa o, al menos, la posibilidad de permanecer junto a ella. Los dioses infernales, encantados con su música -que incluso consigue suspender por unos instantes las torturas de los condenados[258]- consintieron[259] que la mujer volviera a su lado, a condición de que saliera de los infiernos detrás de él y que Orfeo no la mirara, hasta alcanzar el mundo de los vivos[260]. Pero en el último momento Orfeo incumplió esa condición, y perdió a su esposa para siempre[261]. A partir de ese momento, inconsolable, rehusó desde entonces todo contacto femenino[262].

Orfeo tuvo un final infausto, pero del motivo y de los responsables de su muerte existen infinidad de versiones, por lo que trataremos de exponer las más importantes de un modo claro y sucinto:

---

[252] APOLLOD. 1, 9, 16; en un fragmento papiráceo de la *Hipsípila* de Eurípides (*F* 1, col. 3 , 8-12) Orfeo ejerce de κελευστής (cf. G. BOND, *E.: Hipsipila,* 1964, p. 144). A la muerte de Jasón, Orfeo asume la educación de los gemelos que aquél engendró con la reina Hipsípila, Euneo y Toante; al primero le enseñó el arte de la música, y al segundo, el arte de la guerra (cf. *F* 64, 2, 98).

[253] Cf. APOLLOD. 1, 9, 25.

[254] HYG., *Fab.* 273, 11.

[255] La primera mención de este episodio quizás se encuentra ya reflejada en E., *Alc.* 357-62; cf. PL., *Smp.*. 179 D. PAUS. 10, 30, 6, dice que Polignoto incluyó el tema de Orfeo, al que representó solo en los infiernos en una pintura monumental del Lesque de los cnidios de Delfos. Para las versiones más completas del mito de Orfeo: VERG., *G.* 4, 454 y ss.; ID., *Cul.* 268-95; OV., *Met.* 10, 8 y ss.

[256] Una dríade en VERG., *G.* 4, 460.

[257] Cf. APOLLOD. 1, 3, 2; sch. in E., *Alc.* 357. Según OV., *Met.* 10 y ss., ocurrió cuando paseaba recién casada. En VERG., *G.* 4, 453 y ss., es mordida, cuando huía de la persecución de Aristeo, hijo de Apolo y Cirene, en el valle del Tempe.

[258] OV., *Met.* 10, 41-4.

[259] PL., *Smp.* 179 D, dice, por el contrario, que no le entregaron a su mujer. Para esta cuestión: cf. infra.

[260] O hasta que estuviera en su casa: APOLLOD. 1, 3, 2; Cf. in E., *Alc.* 357.

[261] Cf. OV., *Met.* 10 y ss.; VERG., *G.* 4, 453 y ss.; APOLLOD., l. c.; CONO, *FGH* 26 *F* 1, 45.

[262] Cf. OV., *Met.* 10, 83. Según PHANOCL., *Coll. Alex. F* 1, Orfeo, que amaba a Calais, hijo de Bóreas, fue el inventor de la homosexualidad (cf. BUFFIÈRE, 1980, 385-6).

La mayor parte de las fuentes dice que Orfeo murió a manos de las mujeres tracias[263]. Pero en Esquilo[264], nuestra fuente más antigua, fueron las bacantes (o basárides) enviadas por Baco, porque Orfeo no le honraba como debiera[265]: se trataba, por consiguiente, de un acto de ὕβρις similar al de Penteo[266] o Licurgo[267]. West[268] cree Esquilo fue quien introdujo en la muerte de Orfeo a las bacantes en lugar de las mujeres tracias de la supuesta versión original. Y para demostrarlo, remite a los vasos áticos más antiguos que abordan este asunto: en ellos Orfeo es atacado por mujeres a las que no se representa como bacantes, pues sus armas no son tirsos, sino piedras, hachas u objetos domésticos[269].

Los motivos que impulsaron a estas mujeres (o ménades) a atacar a Orfeo tampoco coincide en las fuentes. Platón[270] afirma que los dioses decidieron que muriera a manos de mujeres, por haberse atrevido a penetrar vivo en los infiernos en busca de su mujer[271], mientras que Ovidio[272] relata que fue despedazado por las mujeres tracias a causa de haberlas despreciado[273] y, a su vez, Baco las castiga convirtiéndolas en árboles[274].

Pausanias[275] cita dos tradiciones diferentes: en una de ellas Orfeo se suicida por la muerte de Eurídice; en la otra[276], Zeus lo aniquila con un rayo por haber divulgado secretos divinos[277]. También existe otra versión[278], en la que se cuenta que la muerte de Orfeo era una venganza de la diosa Afrodita sobre su madre Calíope, la cual se había prendado de su amante Adonis.

---

[263] Cf. WEST, 1990, 36-38.

[264] A. *TrGF F* 23-25.

[265] Cf. HYG., *Astr.* 2, 7, 1.

[266] Cf. Capítulo primero, s. v. *Penteo.*

[267] Cf. Capítulo quinto, s. v. *Licurgía.*

[268] WEST, 1990, 36.

[269] Sobre esta cuestión: vid. infra.

[270] PL., *Smp.* 179 D. Cf. también ID., *Rp.* 10, 620 A, pero aquí no aclara el motivo por el cual lo mataron las mujeres.

[271] En este caso se trataría de un mito de transgresión similar al de Asclepio (PI, *P.* 3, 47 y ss) o *Támiras* (cf. *Il.* 2, 594 y ss.).

[272] OV., *Met.* 11, 1 y ss.

[273] Esta versión pudo originar una variante transmitida por CONO, *FGH* 26 *F* 1, según el cual Orfeo, a su regreso de los Infiernos, instituyó unos misterios vetados a las mujeres y ellas se vengaron matándolo a él y a sus seguidores. En PAUS. 9, 30, 5, las mujeres de los tracios tramaron la muerte de Orfeo por haber persuadido a sus maridos a acompañarle en sus viajes, pero fueron ellos los que lo mataron estando bebidos.

[274] Cf. OV., *Met.* 56-60; LUC., *Ind.* 11-12.

[275] PAUS. 9, 30, 6.

[276] PAUS. 9, 30,3; cf. PS. ALCID., *Od.* 24; y *A. P.* 7, 617 (D. L.). Para esta cuestión: Linforth, 1931, 1.

[277] Cf. ISOC. 11, 38-9, dice que Orfeo contaba historias blasfemas en sus poemas.

[278] HYG., *Astr.* 2, 7, 3.

Orfeo fue enterrado en Pieria[279]. Su cabeza, a la que se atribuía poderes proféticos, y su lira fueron a parar al río Hebro, el cual las arrastró hasta el mar, y de allí fueron a parar a la isla de Lesbos[280].

El mito[281] de Orfeo no aparece en los poemas homéricos y hesiódicos. La primera alusión literaria la encontramos en una cita de Íbico[282]. La poesía lírica[283] se interesa exclusivamente por el tema recurrente de la faceta musical y cautivadora de Orfeo. Lo mismo sucede en la Tragedia[284], pero el teatro incorpora nuevos aspectos, tales como la revelación de misterios[285] o el descenso al Hades[286].

En el arte la fecha de la primera representación de Orfeo se remonta al segundo cuarto del siglo VI a. C. (coincidiendo con su primera mención literaria): se trata del relieve de una metopa del Tesoro de los sicionios inspirado en el mito de la expedición de los Argonautas[287].

La primera cita de la *Katábasis* de Orfeo en busca de su esposa se encuentra en la *Alcestis*[288] de Eurípides, estrenada en el 438 a. C. Gantz[289] cree que tal vez Eurípides conocía -descartando la posibilidad de que la historia fuera una invención propia- alguna versión con final feliz[290], en la que Orfeo lograba volver con su mujer al mundo de los vivos. Pero Eurí-

---

[279] Cf. APOLLOD. 1, 3, 2. Otros dicen que en Libetra (cf. CONO, l. c.; ERATOTH., *Cat.* 24; PAUS., 9, 30, 9); en Día de Macedonia (cf. PAUS. 9, 30, 11); o en Asia Menor (cf. CONO, l. c.). OV., *Met.* 11, 61-66, es el único que añade que Orfeo retornó a los infiernos para reunirse con Eurídice en los Campos Elíseos.

[280] Cf. LUC., *Salt.* 51; ID., *Ind.* 11-12.

[281] Las principales interpretaciones del mito han sido las siguientes: Orfeo era una antigua divinidad infernal (Maas, 1895); un rey-sacerdote (cf. FARNELL, 1896, 105 y ss.); un zorro sagrado (según la interpretación "totémica" de Reinach, 1910, 107 y ss.); un dios anual cuyo canto simbolizaba el júbilo de la naturaleza en verano (ROBERT, 1920, 400); un servidor de Apolo que pretendió llevar sus creencias a Tracia (GUTHRIE, 1970, 57); un poeta que vivió en Beocia (Böhme, 1953); un tracio de la edad del bronce (Durante, 1971, 157-9); un chamán (DODDS, 1994, 144 y ss.); un iniciador de jóvenes (Bremmer, 1991, 13-30).

[282] IBYC., *PMG* 306: ὀνομάκλυτον 'Ορφῆν (el renombrado Orfeo).

[283] Cf. SIMON., *PMG* 567; PI., *P.* 4, 176 y ss. Este último incluye a Orfeo entre los expedicionarios de la nave Argo. PHERECYD., *FGH* 3 *F* 26, en cambio, diría que fue Filamón el que navegó con ellos.

[284] Cf. A., *Ag.* 1629 y ss.; E. *Ba.* 560 y ss.; ID., *I. A.* 1211-13. Cf. BOND, *E.: Hipsipila,* 1964, *F* 64.

[285] Cf. AR., *Ra.* 1032; E., *Rh.* 943-4.

[286] E., *Alc.*, l. c. supra. Para la problemática de este pasaje: cf. infra.

[287] Cf. GAREZOU, *LIMC* 7. 1, s. v. "*Orpheus*", p. 99.

[288] E., *Alc.*, l. c. supra.

[289] GANTZ, 1993, 723.

[290] Cf. sch. in E. *Alc.* 357; y quizá también D. S. 4, 25, 4, que compara a Orfeo con Dioniso, que trajo de los infiernos a su madre Sémele. Para la hipótesis de un "final feliz": cf. Heurgon, 1932, 49; WILAMOWITZ, 1959, 2, p. 193, n. 4; Linforth, 1941, 16 y ss.; Bowra, 1952, 113-26 (Id., 1970, 213 y ss.); Robbins, 1982, 15 y ss. En contra de la existencia de tal hipótesis: Ziegler, 1939, 1268 y ss.; Graf, 1986, 81 y ss.; y recientemente Heath, 1994, passim (con abundantísima bibliografía).

pides no dice de manera explícita que el propio Orfeo haya descendido realmente hasta el Hades, ni mucho menos que lograra rescatar a su mujer[291].

Posteriormente, también parece intuirse un final feliz[292] en dos alusiones de época helenística: una nos la brinda el poeta elegíaco Hermesianacte[293], que nos descubre el nombre más antiguo dado a la esposa de Orfeo: *Agríope*[294]. La otra alusión se encuentra en el *Epitafio de Bión* de Mosco[295], donde el nombre de *Eurídice* aparece por vez primera.

Como indica Heath[296], el desenlace (afortunado o desgraciado) del viaje de Orfeo al Hades tiene decisivas implicaciones no sólo filosóficas -con relación a la temprana concepción griega de la muerte- o literarias, sino también artísticas.

En época clásica, la primera alusión literaria clara a un "final triste" se halla en un pasaje del *Banquete* de Platón[297], diálogo escrito antes del 416 a. C., según el cual los dioses sólo mostraron a Orfeo una imagen de su mujer y lo despacharon sin conseguir su propósito, porque les parecía (como citaredo que era) un hombre débil[298], que no se había atrevido a morir por amor, como hizo Alcestis.

El fatal desenlace de la leyenda de Orfeo fue plasmado por un escultor de la escuela de Fidias[299] en un bellísimo bajorrelieve[300] ático de ca. 420 a. C. El artista captó el patético momento de la definitiva separación de los esposos ante la presencia de Hermes[301].

---

[291] PADUANO, *E.: Alcesti,* 79-80, considera que en este pasaje Eurípides (al igual que en *I. A.* 1211) tan sólo pone el punto de interés en las excepcionales dotes de Orfeo como cantor, dejando a un lado el fatal desenlace. Según Heath, 1994, 169 y ss, este pasaje debe interpretarse de modo irónico (cf. MICHELINI, 1987, Appendix B).

[292] Final rechazado por Heath, 1994, 183 y ss.

[293] Cf. HERMESIAN., *Coll. Alex. F* 7, 1-14.

[294] Ni Platón ni Eurípides mencionan nombre alguno. Del silencio de las fuentes más antiguas con relación a la esposa, se ha concluido que Orfeo fue ἄγαμος y que su esposa no era tal, sino una divinidad femenina de los infiernos (cf. Grant, 1962, 311).

[295] MOSCH., 3, 123-4.

[296] Heath, 1994, 164.

[297] PL., *Smp.* 179 D. Para muchos investigadores se trataría de una versión original de Platón (v. Gruppe, 1897-1902, 1158; Ziegler, 1939, 1274; Lee, 1964, 401; GUTHRIE, 1970, 33; Robbins, 1982, 17; Touchette, 1990, 81, etc.). Otros creen que Platón se inspiró en la versión tradicional (v. Heurgon, 1932, 33; Linforth, 1941, 19; Sansone, 1985, 59).

[298] Para García Gual, 1981, 183, n. 4, en esa debilidad quizás está en la raíz de la variante mítica de la homosexualidad de Orfeo mencionada por Fanocles y Ovidio.

[299] Quizás Alcámenes (cf. SCHWARZ, *LIMC* 4. 1., s. v. "*Eurydike* 1", p. 99).

[300] Vid. fig. nº 34. La obra ha llegado a través de varias copias romanas. En ésta de Nápoles pueden apreciarse los nombres de Hermes, Eurídice y Orfeo. Seguramente los nombres fueron grabados en la época en la que se hizo la copia (cf. Threatte, 1980, p. 9).

[301] Cf. Olmos, 1998, 13: "Desvelación y mirada fatal son esenciales en el relieve, pues condensa el tiempo narrativo, el antes y el después, una característica del coetáneo arte clásico. El tabú de la mirada, la prohibición transgredida, tiene un efecto inmediato. Por última vez, Eurídice coloca su mano sobre el hombro de Orfeo.

Esquilo estuvo interesado en el mito de Orfeo. Una tragedia suya perdida, las *Basárides*[302], se ocupaba del trágico destino del cantor[303]. Esta tragedia constituía la segunda pieza de la tetralogía conocida con el nombre de *Licurgía*[304], que fue presentada a concurso entre el 466 y el 459 a. C. Estaba precedida por *Edonos* y seguida por *Jóvenes* y *Licurgo*[305]. Gracias a Eratóstenes[306], sabemos que en esta tragedia, Dioniso, enfurecido con Orfeo por honrar sólo a Helios (a quien el músico llamaba Apolo[307]), envía a las Basárides y ellas lo despedazan. Al final, las Musas recogían a Orfeo y era enterrado en Libetra. Otras producciones dramáticas sobre el mito de Orfeo fueron el *Orfeo* de Aristias, seguramente posterior a la tragedia esquílea y el *Orfeo* del comediógrafo Antífanes[308].

Gil[309] resume así la desolación de versiones dramáticas: "Asombra que de leyenda tan ajustada al concepto aristotélico de la ἁμαρτία trágica -yerro involuntario, pero culpabilidad objetiva- no se nos haya conservado un tratamiento dramático de altura".

En el Arte, la muerte de Orfeo es representada bastantes años antes que en la Literatura y monopoliza el interés de los artistas áticos hasta la década de los treinta[310]. En un lecito[311] del pintor de Brigos del 480-70 a. C. contemplamos a una mujer que ataca a Orfeo con una lanza; él le tiende una mano, mientras sujeta su lira con la otra. El motivo es desconocido, pero es interesante destacar que en estos vasos las mujeres no pueden ser identificadas sin más con las ménades, como ya dijimos arriba -puesto que van armadas con objetos domésti-

---

Sabemos que va a comenzar el regreso. Su pierna derecha gira y se dobla para iniciar la marcha atrás, de la mano de Hermes *Psicopompo*. Un detalle singular: el pliegue de la clámide del dios, que vemos sobre su brazo, recogiéndose luego en el femenino, vincula en este instante a la mujer y al conductor de la muerte". La deliberada ambigüedad de la escena, sin embargo, ha originado otras interpretaciones (cf. Bowra, 113-126). Sorprendentemente, algunos incluso han interpretado este relieve de acuerdo con la versión del final feliz (cf. Lee, 1964, 401-4044; Touchette, 1990, 79-90).

[302] Βασσαρίδες o Βασσάραι: cf. A., *TrGF F* 23-5.

[303] Cf. METTE, 1963, *F* 82-89; LESKY, 1983, 153. Según GANTZ, 1993, 722, lo más probable es que Esquilo tan sólo incluyera el relato de la muerte de Orfeo en una oda coral con la que el coro de Basárides pretendía advertir a Licurgo.

[304] Cf. sch. in AR. *Th.* 135; y sch. in NIC., *Th.* 288.

[305] Para la reconstrucción de esta trilogía: v. Capítulo sexto, s. v. *Licurgía*.

[306] ERATOSTH., *Cat.* 24.

[307] Cf. A., *TrGF*, p. 138. Según GUTHRIE, 1970, 235, *Basárides* sería un fragmento de historia religiosa y Esquilo utilizaría el personaje de Orfeo para presentar el conflicto originario entre la religión dionisíaca y la apolínea, puesto que en su época "ambas religiones estaban reconciliadas y compartían alternadamente el homenaje de los creyentes de Delfos".

[308] ANTIPH., *PCG* 2 *F* 178.

[309] GIL, 1974, 139, n. 2.

[310] Vid. GAREZOU, *LIMC* 7. 1, s. v. "*Orpheus*", p. 100.

[311] Vid. GAREZOU, *LIMC* 7. 1, s. v. "*Orpheus*", nº 32.

cos y sus vestidos son los propios del sexo femenino-. El motivo de su ataque quizás se deba a una afrenta personal[312]: la misoginia de Orfeo.

El principal escollo para reconstruir la línea argumental seguida por el *Orfeo* de Aristias reside en que no podemos saber a ciencia cierta si su obra era una tragedia o un drama satírico.

Sansone[313] cree que el *Orfeo* de Aristias era una tragedia (cuya acción estaría resumida por Platón[314]). En ella el músico tracio intentaría rescatar a su mujer por medio del poder de su lira, pero fracasaba, porque los dioses no le consideraban merecedor de tal privilegio[315]. La principal innovación de Aristias, habría sido el personaje de Eurídice y la introducción del "desenlace desafortunado"[316]. Según Sansone[317], el artista del relieve que vimos arriba se habría inspirado, por lo tanto, en la tragedia de Aristias[318]. Nos sería muy grato adherirnos a la opinión de Sansone, pero podemos esgrimir los siguientes hechos en contra de su hipótesis :

Dejando a un lado el "aire" satírico del fragmento conservado[319] -Sansone aporta algunos ejemplos de tragedias donde también se alude a las palestras-, carecemos de testimonios que apoyen que permitan afirmar que Aristias eligiera para su obra el mismo asunto que vemos en el relieve reproducido en la lámina anterior (ni siquiera podemos asegurar que el poeta conociera ya dicho asunto). Por lo demás, la cronología de ese relieve (único monumento clásico en el que aparece la mujer de Orfeo), es bastante posterior (410 a. C.) al último dato atestiguado de la biografía de Aristias (460 a. C.).

En la cerámica[320] conservamos varios vasos de ca. el 460 a. C. con el episodio inmediatamente anterior a la llegada de las mujeres tracias[321], esto es, Orfeo tocando su lira ante un

---

312 Heath, 1994, 167.

313 Sansone, 1985, 55 y ss. (especialmente 62); cf. WILAMOWITZ, 1959, 2, p. 196, n. 2.

314 L. c. supra.

315 El motivo del tabú no es mencionado de manera explícita hasta Virgilio (v. *G.* 4, 485 y ss.), que podría haberlo inventado (cf. Dronke, 1962, 201; Sansone, 1985, 55, n. 11). Según Bowra, 1952, 125, ese motivo se debe a la invención de un poeta helenístico (cf. Gruppe, 1897-1902, 1158-9; Linforth, 1941, 16-21; Robbins, 1982, 15-17; West, 1983, 32, etc.). Sin embargo, Ziegler, 1939, 1269, n. 1, tenía la convicción de que el tabú jugaba un papel importante desde antiguo.

316 Hipótesis sugerida ya por WILAMOWITZ, 1959, 2, 193, n. 4 (cf. Ziegler, 1939, 1270, 30 y ss.; Anderson, 1982, 27).

317 Sansone, 1985, 63.

318 Cf. Ziegler, 1939, 1270.

319 Cf. infra: *F* 5.

320 Cf. GAREZOU, *LIMC* 7.1, s. v. "*Orpheus*".

321 Ya vimos arriba que la muerte de Orfeo a manos de las mujeres surge en la cerámica algunos años antes que en la tragedia de Esquilo.

auditorio de guerreros tracios. Un bello ejemplo es una cratera[322] del 440 a. C., en la que vemos a Orfeo extasiado sobre una roca cantando, con la cabeza hacia el cielo, rodeado por hombres. La cronología de estos vasos permitiría contemplar la hipótesis de que Aristias hubiera introducido en su *Orfeo* otra versión del mito: la del embelesamiento de los tracios, encantados por la irresistible música de Orfeo. Si fuera cierto, dicha versión, en un principio, quizás estaría completamente desligada del descenso del músico al Hades en busca de su mujer, leyenda que después pudo ser conectada con el motivo del encantamiento de los tracios. El trágico fin de Orfeo habría pasado de una cuestión de ὕβρις por parte de Orfeo contra Baco (Esquilo) al odio de las mujeres tracias[323] hacia Orfeo por alejarlas de sus maridos. Esta versión, implícita en Fanocles[324], no surge en la literatura hasta Ovidio[325], por lo que tampoco en este caso podemos llegar a conclusiones definitivas.

Finalmente, tampoco deberíamos pasar por alto el hecho de que a partir del 460 a. C. los pintores reflejaran ese mismo episodio, pero ante la curiosa mirada de los sátiros. Así sucede, por ejemplo, en una cratera[326] ática en la que vemos a Orfeo subido a una roca, cantando y tocando su lira, ante la atenta mirada de un peltasta y de un sátiro armado con un tirso[327].

Es verosímil que el pintor de este vaso se inspirara en una pieza teatral, como apuntó Brommer[328], por lo que podríamos encontrarnos ante una ilustración del *Orfeo* de Aristias. Y si este título pertenecía a un drama satírico, lo más lógico es que su autor partiera de una línea argumental lo suficientemente familiar al público como para ser explotada humorísticamente. Aristias quizás se inspirara en *Basárides* de Esquilo, porque en el Teatro, como vimos arriba, la figura de Orfeo interesaba, sobre todo, por el poder de su música (asociada a la magia y los misterios[329]), actividad que depende de Apolo y las Musas[330]. Es posible, que Aristias abordara de paso el asunto de la asociación de Orfeo con Apolo[331] y el enojo de

---

[322] Vid. fig. nº 35.

[323] Recuérdese lo que dijimos antes sobre los vasos que reflejan la muerte de Orfeo.

[324] PHANOCL., *Coll. Alex. F* 1.

[325] OV., *Met.* 10, 83 y ss.

[326] Vid. fig. nº 36.

[327] Para escenas similares: GAREZOU, *LIMC* 7. 1, nº 23 y 24.

[328] BROMMER, 1944, 56 (y fig. 50).

[329] Vid. supra.

[330] NAGY, 1990, 59.

[331] Lo que se remonta a PL., *P.* 4, 176 y ss.

Dioniso, si bien desde una perspectiva desenfadada y jocosa. Seaford[332], por su parte, añade que el tema de la aparición desde los infiernos[333] es típico de los dramas satíricos.

Sea cual fuere su argumento, la atribución de esta pieza al género satírico está apoyada también por Sutton[334]. Para este investigador, aunque a primera vista el desenlace final del *Orfeo* no se ajustaría de modo apropiado a una obra satírica, la pieza de Aristias debía transcurrir en un escenario exótico[335]; y quizás acababa con la atribución del poder profético a la cabeza de Orfeo[336], porque la apoteosis milagrosa entra dentro de los típicos elementos narrativos de los dramas satíricos[337].

La figura de Orfeo, por lo demás, podía prestarse fácilmente a la ridiculización, ya que se trata de un héroe a medio camino entre Dioniso y Apolo, al que se somete a la prueba del descenso a los infiernos[338]; pero más que un héroe es un antihéroe[339], un músico que no practica ni el deporte ni la guerra. El único fragmento que conservamos de esta pieza dramática tal vez aluda a esta cuestión.

5

POLLUX, 9, 43 λουτρῶνες, ἐφ' οἷς καὶ παλαῖστραι καὶ δρόμοι ξυστοί (...) εἴρηται (...) ἐν τῷ 'Αριστίου 'Ορφεῖ·

ἦν μοι παλαίστρα καὶ δρόμος ξυστὸς πέλας.

Baños, junto a los cuales también hay palestras y pistas allanadas para la carrera (...). Se dice (...) en el *Orfeo* de Aristias:

Para mí había cerca una palestra y una pista allanada para la carrera.

Comentario:

Meineke[340] percibía en este trímetro un aire satírico a partir de la mención de la palestra[341] (tras la que hallamos la cesura pentemímera) y el estadio, al que se alude con la ex-

---

[332] SEAFORD, *E.: Cyclops, 1988*, p.37-8.

[333] Vid. supra, s. v. *"Keres"*.

[334] SUTTON, 1989, 297 (= 1974, 115 y ss.); ID., 1980, 13.

[335] Cf. SUTTON, 1980, 153.

[336] De este asunto conservamos testimonios iconográficos que, casualmente, se remontan al 440 a. C. (vid. GAREZOU, *LIMC* 7.1, s. v. "*Orpheus*", nº 68-70). Pero en estos vasos no hay ni rastro de los sátiros.

[337] SUTTON, 1980, 151.

[338] Cf. MELERO, 1998, 208.

[339] Cf. Linforth, 1941,7-8; Detienne, 1981, 104-5; Robbins, 1982, 17-20; Nagy, 1990, 208-9; Freiert, 1991, 38.

[340] MEINEKE, *FCG*, 504.

[341] Cf. SUTTON, 1974, 115-6; ID., 1975, 204; ID., 1980, 13.

presión δρόμος ξυστὸς. Sansone[342] trata de restar importancia a este argumento aportando algunos pasajes de tragedias con alusiones similares.

INCERTARUM FABULARUM FRAGMENTA

6

ATHENAEUS, *Epitome* 2, 60 B ΜΥΚΑΙ· Ἀριστίας
μυκαῖσι δ' ὠρέχθει τὸ λάινον πέδον[343].

SETAS: Aristias
Con bramidos[344] retumbaba el pedregoso suelo.

Comentario:

Este trímetro yámbico presenta cesura heptemímera ante λάινον (derivado de λᾶας), adjetivo que puede hallarse igualmente en la poesía épica[345] y en la tragedia[346].

El verso podríamos adscribirlo a tres de los títulos de Aristias:

1º) Quizás pertenecía al *Orfeo* donde afloraba una de las cualidades más difundidas de Orfeo: el irresistible poder de su canto sobre todas las cosas[347].

2º) También podría asignarse al *El Cíclope*[348], cuyos descomunales pies provocarían, al avanzar, ese retumbo del suelo (πέδον), término poético que, además, está personificado por medio del sustantivo μυκαῖσι ("bramidos").

3º) Finalmente, podría ser un pasaje de *Las Keres*, en el que se relataba el temblor de la tierra que sucedió al intento de Heracles de liberar a Pirítoo, encadenado junto a Teseo

---

[342] Sansone, 1985, 54, n. 6.

[343] Cf. EUST., *Il.* 1017, 14: μύκαισι δ' ὀρέχθει τὸ λάϊνον δάπεδον.

[344] Aunque Ateneo recoge este verso de Aristias para ilustrar el pasaje del *Banquete de los eruditos* en el que se habla de las setas (μύκαι), lo más lógico desde el punto de vista semántico es que el verso original aludiera, sin embargo, a la noción de "bramidos", una palabra homónima en griego, pero con acentuación diferente (μυκαί). Schneidewin (cf. NAUCK, *TGF*, 727), por consiguiente, suponía que Ateneo debe haber citado el pasaje de manera errónea: en el verso original se leería μυκαῖσι en lugar de μύκαισι. CAMPO, 1940, 16, n. 13, sin embargo, prefiere la otra interpretación: "*fungis resonabat lapideum solum*".

[345] Cf. *Od.* 8, 80; *Il.* 12, 178.

[346] S., *O. C.* 1596; E., *El.* 328.

[347] Cf. E., *I. A.* 1212 .

[348] Cf. CAMPO, 1940, 16, nota 13; WELCKER, 1826, 284.

cerca de las puertas del Hades[349]. En cualquier caso, Toup[350] indicó que Aristias pudo imitar un fragmento de la *Níobe*[351] de Esquilo donde habla Tántalo.

7

HESYCHIUS, π 2084

πευκαλεῖται·

ξηραίνεται ἢ ἀντὶ τοῦ ζητεῖται. Ἀριστέας (: -τίας[352]).

Se agota:

ξηραίνεται ("se seca") o en lugar de ζητεῖται (¿se busca?). Aristias.

Comentario:

La incongruente equivalencia entre ξηραίνεται y ζητεῖται llevó a Nauck[353] a considerar corrupta esta glosa. Podría venir de una escena de *El Cíclope* referente al vino[354].

8

CLAUDIUS AELIANUS, *De natura animalium* 6, 51 τὸν Προμηθέα κλέψαι τὸ πῦρ ἡ φήμη φησί, καὶ τὸν Δία ἀγανακτῆσαι ὁ μῦθος λέγει καὶ τοῖς καταμηνύσασι τὴν κλοπὴν δοῦναι φάρμακον γήρως ἄμυντήριον. τοῦτο οὖν ἐπὶ ὄνῳ θεῖναι τοὺς λαβόντας πέπυσμαι· καὶ τὸν μὲν προιέναι τὸ ἄχθος φέροντα, εἶναι δὲ ὥραν θέρειον, καὶ διψῶντα τὸν ὄνον ἐπί τινα κρήνην κατὰ τὴν τοῦ ποτοῦ χρείαν ἐλθεῖν. τὸν οὖν ὄφιν τὸν φυλάττοντα ἀναστέλλειν αὐτὸν καὶ ἀπελαύνειν, καὶ ἐκεῖνον στρεβλοῦμενον μισθόν οἱ τῆς φιλοτησίας δοῦναι ὅπερ οὖν ἔτυχε φέρων φάρμακον. οὐκοῦν ἀντίδοσις γίνεται, καὶ ὁ μὲν πίνει, ὁ δὲ τὸ γῆρας ἀποδύεται, προσεπιλαβὼν ὡς λόγος τὸ τοῦ ὄνου δίψος. τί οὖν; ἐγὼ τοῦ μύθου ποιητής; ἀλλ' οὐκ ἂν εἴποιμι, ἐπεὶ καὶ πρὸ ἐμοῦ Σοφοκλῆς[355] ὁ τῆς τραγῳδίας ποιητὴς καὶ Δεινόλογος[356] ὁ ἀνταγωνιστὴς Ἐπιχάρμου[357] καὶ Ἴβυκος[358] ὁ Ῥηγῖνος καὶ Ἀριστίας καὶ Ἀπολλοφάνης[359] ποιηταὶ κωμῳδίας ἄδουσιν αὐτόν.

---

349 Cf. una expresión similar en LUC., *Peregr.* 39.

350 TOUP, 1757, 63.

351 Cf. A., *TrGF* 3 *F* 158: μυκηθμοῖσι καὶ βρυχήμασιν / βρέμουσι μήλων, πᾶν δ' †ἐρέχθει† πέδον.

352 Wagner, Ἀμερίας M. Schmidt.

353 NAUCK, *TGF*, p. 728.

354 Cf. E., *Cyc.* 573-5, donde Odiseo emplea el verbo ξηραίνω.

355 S., *TrGF F* 362-366.

356 DINOL., *PCG* 1 *F* 8.

357 EPICH., *PCG* 1 T 2.

358 IBYC., *PMG F* 342.

359 APOLLOPH., *PCG* 2 *F* 9.

Es fama que Prometeo robó el fuego, y cuenta el mito que Zeus montó en cólera y que dio a los delatores del robo una droga que preservaba de la vejez. Estoy informado de que ellos la cogieron y la pusieron sobre un asno. Éste se puso a caminar con su carga, pero era verano y el asno que estaba sediento, llegó hasta una fuente, acuciado por la necesidad de beber. La serpiente que estaba guardando la fuente lo rechazó obligándole a retroceder, y el asno, asustado, dio a la serpiente como recompensa por haberle perdonado la vida, la droga que casualmente llevaba. Hubo así un intercambio de dones: el asno pudo beber, y la otra se despojó de la vejez, recibiendo por añadidura, según se refiere, la sed del asno[360]. ¿Qué decís? ¿Qué soy yo el creador de la leyenda? No me atrevería a decir esto, porque antes que yo la versificaron Sófocles, el poeta trágico, Dinóloco, rival de Epicarmo e Íbico de Regio, y además los poetas cómicos Aristias y Apolófanes.

Comentario:

El mito del robo del fuego por Prometeo[361] se remonta a Hesíodo[362], que incluye a continuación la venganza de Zeus relacionada con la creación de Pandora. Precisamente, en uno de los escolios a los *Trabajos y días*[363] se dice que existía una variante literaria en la que Prometeo tomaba de los sátiros la tinaja de los males. Quizá ése fuera el asunto de la *Pandora* de Sófocles[364] o del *Prometeo encendedor del fuego*[365] de Esquilo, un drama satírico que cerraba la tetralogía[366] con la que venció en el 472 a. C., compuesta además por *Fineo*, *Persas* y *Glauco de Potnia*. El eleusinio le dedicó también al personaje de Prometeo tres tragedias: el *Prometeo encadenado*, además de otras dos perdidas, un *Prometeo liberado*[367] y un *Prometeo portador del fuego*[368].

Pero el episodio que relata Eliano, para explicar por qué rejuvenecen las serpientes al mudar de piel, y que va a continuación de la entrega del fuego a los mortales, no es mencio-

---

[360] La historia también en sch. in NIC., *Th.* 343-54.

[361] Cf. sch. in NIC., *Th.* 343.

[362] HES., *Th.* 567; ID., *Op.* 50.

[363] Sch. in HES., *Op.* 89.

[364] S., *TrGF F* 482-486.

[365] A., *TrGF F* 204a-207a. El tema surge en numerosos vasos áticos desde el 440 a. C. hasta comienzos del s. IV a. C.: vid. GISLER, *LIMC* 7. 2, s. v. "*Prometheus*", nº 4 y ss. Según GALIANO (en PEREA, *Esquilo: Tragedias*, 1986, 46) es probable que estos vasos se inspiraran en una reposición del drama satírico de Esquilo.

[366] Cf. A., *TrGF*, p. 111.

[367] A., *TrGF F* 190-204.

[368] A., *TrGF F* 208-208a.

nado ni por Hesíodo, ni por la literatura posterior hasta los *Necios*[369] (κωφοὶ σάτυροι) de Sófocles, pieza que se representó antes del 458 a. C.[370] El mito resurge en época romana en una fábula etiológica de tradición esópica[371].

El asunto pudo gozar de bastante popularidad durante el siglo V a. C. Así lo atestigua el hecho de que, además de nuestro Aristias (confundido por Eliano con un poeta cómico[372]), los poetas cómicos[373] Apolófanes y Dinóloco se ocuparon de él.

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO OCTAVO

ANDERSON, W. S.: (1982) "The Orpheus of Virgil and Ovid: *flebile nesquio quid*", *The Metamorphosis of a myth.* Toronto, 25-50.

BATES, W. N.: (1934) "The Kophoi of Sophocles", *AJPh* 55, 167-174.

BÖHME, R.: (1953) *Das Alter des Kitharoden.* Berlín.

BOWRA, C. M.: (1952) "Orpheus and Euridice", *CQ* 46, 113-26 (= *On Greek margins.* Oxford, 1970, 213 y ss.).

BREMMER, J.: (1991) "Orpheus: from guru to gay", *Orphisme et Orphée:* en l'honneur de J. Rudhardt. Ed. Ph. Borgeaud. Ginebra, 13-30.

CRUSIUS, O.: (1916) "Ein verschollener Mythus", *Aufsätze zur Kultur-und Sprachgeschichte vornehmlich des Orients.* Festschrift E. Kuhn zum 70. Geburtstage am 7 Februar. Munich-Breslavia, 388-399.

DAVIES, M.: (1987) "The ancient Greeks on why mankind does not live forever", *MH* 44, 65-75.

DETIENNE, M.: (1981) "The Myth of "Honeyed Orpheus", *Myth, Religion and Society.* Ed. R. L. Gordon. Cambridge, 95-109.

DIETERICH, A.: (1895) *RE* 2.1, s. v. "*Aristias* 2", 899.

DOVER, K.J.: (1966) "Aristophanes Speech in Plato's Symposium", *JHS* 86, 41-50.

---

[369] L. cit. supra. Para la reconstrucción de esta pieza: Bates, 1934, 167-74. Véase también el resumen de LUCAS, *Sófocles: Fragmentos,* 1983, 191-2).

[370] Cf. *TrGF* DID C 6, 6.

[371] Cf. B. E. PERRY, *Babrius and Phaedrus.* London, 1965, nº 458.

[372] Cf. Dieterich, *RE* 899, 44. En contra: Crusius, 1916, 394, n. 2, que cree que Eliano se refería al poeta épico Aristeas; o Schneidewin, 1833, 197 y ss., que opina que se trata de una corrupción: en el texto original se leería "Aristófanes", en lugar de "Aristias y Apolófanes".

[373] Aunque, según Dover, 1966, 47, n. 35, no es probable que un poeta cómico utilizara este argumento para una comedia, más bien habría que pensar en una mención pasajera, como en AR., *Lys.* 781 y ss.

DRONKE, P.: (1962) "The Return of Eurydice", *C&M* 23, 198-215.

DURANTE, M.: (1971) *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*. Roma.

FREIERT, W. K.: (1991) "A fugue on the Polis", *Myth and the Polis*. Ed. D. C. Pozzi & J. M. Wickersham. Ithaca-Londres, pp.32-48.

GALIANO, M. F.: (1967) "Estado actual de los problemas de la cronología euripídea", *Eclás* 52, 323-354.

GARCÍA GUAL, C.: (1981) "<<Sir Orfeo>>: en la confluencia de dos mitologías", *Mitos, viajes y héroes*. Madrid, 177-200.

GIL, L.: (1974) "Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)", *CFC* 6, 135-193.

GRAF, F.: (1986) "Orpheus: A Poet Among Men", *Interpretations of Greek Mythologie*. Ed. J. Bremmer. Londres-Sydney, 80-106.

GRANT, M.: (1962) *Myths of the Greeks and Romans*. Londres.

GRUPPE, O.: (1897-1902) "*Orpheus* 3", ap. ROSCHER, 1157-1172.

HARRISON, J.: (1991) *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Nueva Jersey [1922³].

HEATH., J.: (1994) "The Failure of Orpheus", *TAPhA* 124, 163-196.

HEURGON, J.: (1932) "Orphée et Eurydice avant Virgile", *MEFR 49*, 6-60.

JOBST, W.: (1970) *Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jht. v Chr.v.* Chr. Viena.

KAIBEL, G.: (1895) "Kratinos' ΟΔΥΣΣΗΣ und Euripides' ΚΥΚΛΟΨ", *Hermes* 30, 71-89.

LEE, D.J.N.: (1961) "Homeric κήρ and others", *Glotta* 39, 191-207.

LEE, M. O.: (1964) "Mystic Orpheus: Another Note on the Three-Figure Reliefs", *Hesperia* 33, 401-404.

LINFORTH, I. M.:-- (1931) "Orpheus in the *Bassarides* of Aeschylus", *TAPhA* 62, 11-17. (1941) *The Arts of Orpheus*. Berkeley.

LISSARAGUE, F.: (1990) *The Aesthetics of the Greek Banquet*: Images of Wine and Ritual. Princenton (ed. or. fr., 1987).

LÓPEZ FÉREZ, J. A.: (1987) "*El Cíclope* de Eurípides: tradición e innovación literarias", *Minerva* 1, 41-59.

MAAS, E. (1895) *Orpheus*. Munich.

MARZULLO, B.: (1975-77) "Aristias fr. 4 Nauck", *MCr* 10-11, 169.

MEINEKE, A.: (1826) *Quaestionum scaenicarum specimen primum*. Berlín.

NAGY, J. F.: (1990) "Hierarchy, Heroes, and Heads-Indoeuropean Structures in Greek Myth", *Approaches to Greek Myth*. Ed. L. Edmunds. Baltimore-Londres, 200-238.

OLMOS, R. (1998) "El cantor y la lira. Lecturas y usos de las imágenes de Orfeo", *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, vol. 6, 3-16.

PANYAGUA, E. R.: (1972) "Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo", *Helmantica* 23, 83-135.

REINACH, S. (1910) *Mythes, cultes et religions*. París, vol. 2, 107-110.

ROBBINS, E. R.: (1982) "Famous Orpheus", en *The Metamorphosis of a myth*. Ed. J. Warden. Toronto, 3-23.

SANSONE, D.: (1985) "Orpheus and Eurydice in the 5th", *C&M* 36, 53-64.

SCHNEIDEWIN, F.G.: (1833) *Ibyci Rhegini Carminum Reliquiae*. Gotinga.

SCHÖLLER, F. M.: (1969) *Darstellungen des Orpheus in der Antike*. Diss. Friburgo.

SEAFORD, R.: (1982) "The Date of Euripides' Cyclops", *JHS* 102, 167-72.

STOESSL, F.: (1965) *RE* Suppl. 10, s. v. "*Aristias* 2", 41-42.

SUTTON, D. F.: (1974) "Satyr play and the Odyssey", *Arethusa* 7, 161-185.

THREATTE, L.: (1980) *The Grammar of Attic Inscriptions*. Berlín.

TOUCHETTE, L.-A.: (1990) "A new Interpretation of the Orpheus-relief", *AA* 1, 77-90.

WETZEL, G.: (1965) *De Euripidis fabula satyrica, quae Cyclops inscribitur cum Homerico comparata exemplo*. Wiesbaden.

WEST, M. L.: (1983) *The Orphic Poems*. Oxford.

ZIEGLER, K.: (1939) *RE* 18.1, s. v. "*Orpheus*", 1200-1316.

CAPÍTULO NOVENO: MESATO

PREÁMBULO

"Un oscuro rival para Esquilo y Sófocles"

Trazar una semblanza del tragediógrafo Mesato resulta una tarea prácticamente imposible, porque los escasos testimonios acerca de él son muy confusos y problemáticos.

La primera victoria de Mesato[1] acontece después del 467 a. C. Así lo evidencia una de las líneas de la valiosa inscripción[2] *didascálica* cincelada sobre un edificio cercano al teatro de Dioniso. La exitosa intervención de Sófocles en el 468 a. C.[3] marca el *terminus post quem* del triunfo de Mesato. El año siguiente (467) queda descartado, porque en tal ocasión Esquilo vencía a los poetas Aristias[4] y Polifrasmón[5] con su trilogía tebana. Más complicado resulta determinar el *terminus ante quem,* ya que desconocemos la fecha exacta de la primera y única victoria conocida de Aristias[6], aunque pudo ser en torno a una fecha no muy distante del 460 a. C. Así pues, Mesato obtuvo su primera victoria entre el 466-460 a. C.

Por otra parte, el trascendental descubrimiento de un papiro[7] de Oxirrinco nos ha permitido conocer que Mesato consiguió el tercer premio en un concurso ganado por Esquilo y en el que Sófocles quedó segundo. Hoy por hoy, resulta prácticamente imposible establecer el año concreto en el que coincidieron los tres poetas en la competición. Asumiendo que el

---

[1] Según Grošelj, 1954, 304, con el nombre de Mesato, los progenitores expresaban el anhelo de que su hijo se hallara en el medio de aquellos que esperaban procrear.

[2] Cf. T 1.

[3] Cf. MARM. PAR., *FGH* 239 A 56 (cf. *TrGF* T 33). Esta victoria, según PLU., *Cim.* 8, 7, era además su primera intervención (cf. *TrGF* T 36). Contamos, sin embargo, con otro testimonio, que desacredita a Plutarco: vid. *TrGF,* DID D 3 (471-0 a. C.). Cf. LUPPE, 1970, 1 y ss.

[4] ARISTIAS, *TrGF* 1, 9 T 1.

[5] POLYPHRAS., *TrGF* 1, 7 T 3.

[6] ARISTIAS, *TrGF* 1, 9 T 2 (cf. Comentario).

[7] Cf. T 2.

papiro no se refiere a una "reposición"[8] o a una victoria póstuma[9], sino que recoge una victoria conseguida por el propio Esquilo - el cual, tras el estreno de la *Orestía* en el 458 a. C., marcha a Gela y muere allí en el 456-5 a. C.-, nos movemos en un periodo cronológico que puede extenderse desde el 465[10] al 459 a. C.

Si fueran ciertos los hechos que Eurípides relata a su ayudante Cefisofonte[11] en una carta espúrea, la labor creativa de Mesato pudo extenderse hasta el último cuarto del siglo. En tal carta Eurípides se lamenta de los ataques (literarios, claro está) de Mesato y de Agatón. Sabemos que este último poeta no pudo haber escrito dramas mucho antes del 427 a. C., ya que por entonces contaba sólo con unos veinte años de edad[12]. En consecuencia, la fecha de nacimiento de Mesato debería ser ubicada en la primera década del siglo V a. C., quizá en un año cercano al de Sófocles -recordemos que Sófocles nace el 496 a. C. y vence por primera vez en el 468 a. C., es decir, con 28 años-, si partimos de la hipótesis de que su primera victoria (ca. el año 465 a. C.) pudo conseguirla con unos treinta o treinta y cinco años.

Mesato fue un autor bastante importante, pues llegó a conseguir el primer premio, por lo menos, en tres ocasiones[13] (recordemos que Eurípides obtuvo sólo cuatro victorias). Pero no conservamos ni un solo fragmento de su producción dramática. Sólo podemos avanzar la hipótesis de que quizá se ocupara (con relativa fortuna) del ciclo troyano[14] en la trilogía con la que consiguió el tercer premio hacia el 474-457 a. C. Esa trilogía se titulaba los *Pastores* y finalizaba con el drama satírico *Cicno*.

---

[8] Sobre las reposiciones de las obras de Esquilo: v. CANTARELLA, 1970, 232 (y notas 9 y 10).

[9] En tal caso (cf. Wolff, 1957, 217 y ss.; POHLENZ, 1961, 1, 64; 2, 30; Koster, 1966, 85 y ss.), la cronología puede dilatarse hasta finales del siglo V, dado que Sófocles estuvo activo hasta su muerte en el 406 a. C. (cf. S., *TrGF*, p. 66-7).

[10] Si Sófocles hubiera participado en los festivales dramáticos antes de su victoria del 468 a. C. (lo que implicaría desacreditar a Plutarco: vid. nota 2792), la fecha del concurso en que participó Mesato, podría remontarse incluso hasta el año 474 a. C., bajo el arcontado de Acestórides (cf. n. 27), fecha en la que Sófocles contaba con unos veintidós años. Pero de aceptarse la veracidad del testimonio de Plutarco, el *terminus post quem* de la victoria de Esquilo quedaría fijado a partir del 465 a. C., teniendo en cuenta que, tras la primera victoria de Sófocles (468 a. C.), hay que colocar la primera de Mesato y, algo después, la de Aristias.

[11] Vid. T 3. Cf. KROLL, *RE* 21 [1921], s. v. "*Kephisophon* 5", p. 240-1; SCHMID, 1940, 329, n. 2.

[12] Cf. Comentario al T 3.

[13] Cf. T 1.

[14] Cf. Yorke, 1954, 184.

TESTIMONIA

1[15]

Comentario:

Capps[16] completó esta lista de vencedores, restituyendo el nombre de "Mesato"[17] -un poeta que pudo haber obtenido más de dos victorias en las Dionisias[18]- debajo de la línea 15 (donde figura el nombre de Sófocles).

2

Papyrus Oxyrrhinchi 20, 2256 *F* 3:

1 ἐπὶ ἄρ[χοντος Κόνωνος (?) Ὀλυμπιάδος οθ′ ἔτει γ′[19].
ἐνίκα Αἰσχύλο[ς Ἰκέτισι, Αἰγυπτίοις[20],
3 Δαναΐσι Ἀμυ[μώνηι σατυρικῆι
δεύτερος Σοφοκλῆ[ς τρίτος[21]
5 Μέσατος [Ναυπ[λίωι, ...
[Βάκχαις, Κωφοῖ[ς σατυ()],
7 Ποι]μέσιν, Κύκ[νωι[22], ...
σατυ( )

1 Bajo el ar[contado de Conón (?), en el año 3° de la septuagésimo novena olimpiada,
vencía Esquilo [con las *Suplicantes*, *Egipcios*,
3 *Danaides* y la *Ami[mone* satírica;
segundo fue Sófocle[s; tercero

---

[15] Cf. Capítulo quinto: T2.

[16] Capps, 1899, 401, 1.

[17] Restitución de la que dudaba WILHELM, 1906, 102 y ss. Según Reisch, 1902 (o. c. ap. cap. segundo), debía leerse Μέλη]τος.

[18] Yorke, 1954, 184.

[19] Ὀλυμπιάδος ... ἔτει (Snell). Tronsky, 1957 (cf. ad. l.), restituye τραγῳδῶν πρῶτος.

[20] [ς Ἰκέτισι, Αἰγυπτίοις] es una restauración propuesta por Snell, 1953, 438 y ss. Cf. Pieraccioni, 1952, 290. Para Lesky, 1954, 13, con el título Δαναΐσι se aludía a toda la tetralogía, por lo que no debemos suplir nada tras Αἰσχύλο[ς. Según Tronsky, 1957, 154 y ss., la restauración correcta sería Αἰσχύλο[ς τεθνηκῶς o Αἰσχύλο[υ τεθνηκότος.

[21] Según Turner, 1954, 22, en esta línea habría que restaurar Φρύνιχος ὁ μέσατος, es decir, el hijo de Melantas, poeta de fecha incierta (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 65, n. 1), diferente del gran trágico Frínico, hijo de Polifrasmón, y del poeta cómico Frínico. Pero Turner no aclara el por qué de semejante apelativo, cuyo uso, parece muy dudoso en una didascalia.

[22] Cf. Pieraccioni, 1952, 289, n. 1.

5 Mesato ⟦con *Naup[lio*[23], ...,
⟦*Bacantes* y *Los necio[s,* drama satírico ⟧,
7 con los *Pas]tores*, *Cicn[o*, ...
satírico.

Comentario:

Garvie[24] dedicó a este papiro un capítulo entero de su magnífico trabajo sobre las *Suplicantes* de Esquilo[25]. Lobel[26], editor del papiro, propuso restaurar la primera línea de dos maneras diferentes: con el nombre común ἄρ[χοντος o el nombre propio Ἀρ[χεδημίδου[27], arconte en el 464-3 a. C. Muchos eruditos[28] han admitido esta segunda lectura. Pero otros, como Snell[29], prefieren leer ἄρχοντος, de ahí que hayamos recogido aquí la interesante propuesta de Luppino[30] (ἄρ[χοντος Κόνωνος). Esta investigadora elige el arcontado de Conón (462-1 a. C.) a partir de consideraciones paleográficas (la brevedad del nombre de este arconte frente a otras posibilidades); e históricas (la mención que se hace en las *Suplicantes* a acontecimientos datables hacia el 462-1, año de la alianza entre Argos y Atenas). Tras el nombre de Sófocles, Lobel[31]

---

[23] Lobel sugirió la lectura Νεανίσκοι (cf. también Wolff, 1957, 221), más probable desde un punto de vista paleográfico que la lectura de Snell: Ναυπλίωι (cf. S., *TrGF F* 425-438). Desgraciadamente, sólo conservamos unos Νεανίσκοι de Esquilo (cf. A., *TrGF F* 146-9). Para Lesky, 1954, 12, debería leerse Νιόβῃ; para Laserre, 1955, 128, Ναῖσι o Ναΐασι. GARVIE, 1969, 9, no descarta la posibilidad de una Ναυσικάᾳ (cf. S., *TrGF F* 439-441), lectura avalada por el hecho de que el personaje principal de esa tragedia era interpretado por el propio Sófocles, y se trataba, por lo tanto, de una obra temprana.

[24] GARVIE, 1969, 1-28.

[25] Gracias a este papiro, ha cobrado fuerza la hipótesis de que Esquilo estrenó las *Suplicantes* al final de su carrera y no al principio, opinión ésta casi unánime (con excepciones destacables como las de NESTLE, 1930; y Yorke, 1936, 153-4).

[26] Lobel, 1952 (cf. ad. l.).

[27] Cf. A., *TrGF*, p. 55, donde Radt recoge otros posibles arcontes cuyos nombres también comienzan por A-: 1°) si es una victoria conseguida por Esquilo antes de morir también encajaría Ἄβ[ρωνος (458-7 a. C.); e incluso Ἀκ[εστορίδου (474-3 a. C.), en el caso de que Sófocles participara en los concursos antes de su victoria del 468 a. C. (cf. notas 2792 y 2798). Pero si fuera una victoria póstuma, las posibilidades se reducen a las siguientes: Ἀρ[ίστωνος, arconte en el 454-3 a. C. (cf. Stoessl, 1979, 9); Ἀρ[χίου, arconte en el 419-8; Ἀρ[ιμνήστου, en el 416-5 (cf. Tronsky, 1957, 159).

[28] Cf. Davison, 1953, 154; Lesky, 1954, 5; Turner, 1954, 22; GARVIE, 1969, 10; LLOYD-JONES, *A.: Fragments*, 2, 595 y ss.; PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 117; JOHANSEN-WHITTLE, *A.: The suppliants*, 1980, 1, 23.

[29] SNELL, *TrGF* DID C 6.

[30] Luppino, 1970, 209-211.

[31] Lobel, o. c. supra.

propuso la conjetura [τρίτος], que precedería al nombre de nuestro poeta trágico Mesato, cuya existencia fue puesta en duda por eruditos de la importancia de Bentley[32] o Meineke[33], que sólo lo conocían entonces por los testimonios 3 y 4. Algunos[34] incluso negaban que en griego hubiera existido el nombre propio "Mesato", aserción que fue refutada por Lesky[35] de manera contundente.

En la línea 5, tras el nombre de Mesato, y en la 6, el autor de este documento encerró los títulos de una tetralogía entre corchetes. Según Lobel, con tales signos pretendía cancelar una lista errónea, para añadir a continuación la correcta[36]. Existe, sin embargo, otra explicación[37] más plausible: el autor se dio cuenta de que no puso las obras de Sófocles en su debido lugar, por lo que encerró los títulos entre corchetes, y añadió después la producción de Mesato[38]: los *Pastores*, como manifiesta Lesky[39], podría integrar una trilogía con una denominación genérica, semejante a la *Telefía*[40] de Sófocles.

La problemática de toda esta noticia didascálica se complica aún más por otras dos cuestiones añadidas: por un lado, la sorprendente atribución de unas *Bacantes* a Sófocles[41], autor, sin embargo, de unos *Pastores*[42], un título idéntico al que parece atribuirse a Mesato[43] en esta didascalia.

El argumento de los *Pastores* de Sófocles se circunscribía al asunto de la llegada de los griegos a Troya, vista desde el bando troyano, con un coro de pastores. En esta obra tragedia figurar el episodio de Protesilao[44], muerto a manos de Héctor[45], y el de la muerte de

---

[32] BENTLEY, 1857, 561, 3.

[33] MEINEKE, loc. cit., 513, creía que el autor del T 3 habría tomado el nombre de Mesato del T 4.

[34] Cf. UNTERSTEINER, 1955, 377; Ehrenberg, 1954, 3, n. 3.

[35] Lesky, 1954, 10 (= Id., 1966, 225); cf. Yorke, 1954, 183; Davison, 1953, 144; KAKRIDIS, 1954, 167.

[36] Cf. también Koster, 1966, 10 y ss.

[37] Cf. KAKRIDIS, 1954, 167 y ss.; Yorke, 1954, 183; Lesky, 1954, 11 y ss.; GARVIE, 1969, 7 y ss.

[38] Esta cancelación explicaría que el autor de la didascalia haya colocado las líneas 5 y 7 a la misma distancia del margen izquierdo (cf. GARVIE, 1969, 10).

[39] Lesky, 1954, 13.

[40] Cf. *TrGF*, p. 434.

[41] Cf. *TrGF*, p. 170.

[42] Cf. S., *TrGF F* 497-528.

[43] Cf. Orgels, 1955, 528 y ss.

[44] La historia de Protesilao la relata bastante completa Apolodoro (*Ep.* 3, 30; cf. HYG., *Fab.* 103): Protesilao, hijo de Íficlo (cf. APOLLOD. 3, 10, 8; en HES., *F* 199, 6, sin embargo, era hijo de Áctor) y Astíoque (o Diomedea en HYG., *Fab.* 103), era un héroe de Tesalia desposado con Laodamía (o Polidora: *Cypr.*, *PEG F* 26). Según una profecía (cf. OV., *Ep.* 13, 93-4), el primero de los griegos que tocara suelo troyano debía

Cicno[46], hijo de Posidón, a manos de Aquiles. Ambos episodios son mencionados por Proclo[47] en su resumen de los *Cantos Ciprios*.

Homero no menciona a Cicno, mientras que Protesilao figura ya en el catálogo de las naves[48]. Eurípides escribió un tragedia con el título de *Protesilao*[49], en donde se dramatizaba el definitivo regreso del héroe al Hades. También el poeta cómico Anaxándrides[50] escribió un *Protesilao* en el s. IV a C.

Fuera de la escena, Heliodoro de Atenas[51] dedicó a Protesilao un poemita y el poeta romano Levio[52] compuso un poema al que llamó *Protesilaudamia*.

Es imposible, hoy por hoy, intentar reconstruir el argumento de la supuesta trilogía llamada los *Pastores* de Mesato, y eso partiendo de la base de que la restauración de la didascalia (Ποι]μέσιν) sea la correcta, y de que el título perteneciera en realidad a Mesato y no a Sófocles. Por otro lado, las representaciones del mito de Protesilao son escasas, bastante inseguras y no aluden con claridad al motivo de la muerte tras el desembarco[53].

El asunto se complica aún más, si cabe, con la restauración del siguiente título: *Cicn[o*. La disposición decreciente de las líneas nos induce a excluir la posibilidad de que detrás de Κύκ[νωι el autor de esta noticia hubiera añadido algún título más, por lo que el primer título (los *Pastores*) debe de aludir a una trilogía y el segundo (*Cicno*) al drama satírico. En

---

morir. Tal fue la suerte de Protesilao, pero los dioses, compadecidos, por medio de Hermes, le permitieron retornar por breve tiempo (tres horas, según HYG., *Fab.* 103; un día en LUC., *D. Mort.* 23) junto a Laodamía, la cual le seguía amando y se abrazaba a una estatua con la efigie de su marido. Cuando Protesilao fue devuelto al Hades, ella, incapaz de resistir el dolor de la separación, se suicida. En HYG., *Fab.* 104, Laodamía fabrica la estatua, tras haber obtenido de los dioses pasar tres horas con su esposo. Pero un criado la descubre abrazada a la imagen y la delata a su padre Acasto, que manda quemar la imagen, y ella se arroja al fuego. Según otra tradición (cf. CONO, *FGH* 26 *F* 1, 13), Protesilao no habría muerto y, al retornar de Troya, habría fundado Ección en la Calcídica.

[45] Cf. S., *TrGF F* 497; PROCL., l. c. infra; APOLLOD., l. c. supra. Homero (cf. *Il.* 698-702) podría seguir otra tradición, pues tan sólo dice que fue muerto por "un guerrero dárdano".

[46] HES., *F* 237 aludía a la blancura de Cicno (cf. HELLANIC., *FGH* 4 *F* 148; TH., 16, 49). Su muerte por Aquiles aparece en PI., *O.* 2, 82; *I.* 5, 39. En un fragmento de los *Pastores* de Sófocles (cf. *TrGF F* 501), podría aludirse ya a la invulnerabilidad de Cicno (cf. ARIST., *Rh.*, 1396 B); y OV., *Met.* 12, 70-145, dice que Aquiles se vio obligado a estrangularlo y Posidón lo transformó en un cisne. APOLLOD., *Ep.* 3, 31, que no dice nada de su invulnerabilidad, especifica que Aquiles mató a Cicno de una pedrada en la cabeza.

[47] Cf. *PEG* p. 42.

[48] *Il.* 698-702.

[49] Cf. E., *TGF F* 647-60.

[50] ANAXANDR., *PCG* 2, *F* 41-42.

[51] HELIOD., *S Hell. F* 473 Lloyd-Jones & Parsons.

[52] LAEV., *FPL*^{2}, p. 58, *F* 13-19 Morel.

[53] V. CANCIANI, *LIMC* 7. 1, s. v. "*Protesilaos*".

tal caso, el trágico destino del arrogante héroe troyano no sería un tema muy adecuado para un drama satírico. Quizás habría que pensar en otro Cicno, el hijo de Ares derrotado por Heracles[54], un asunto que está presente desde antiguo tanto en las fuentes literarias[55] como en las artes plásticas[56]. Lamentablemente, entre éstas últimas no se conserva ninguna representación en la que aparezcan los sátiros.

Las palabras que Aristófanes pone en labios de Eurípides en su comedia *Las ranas*[57] permiten especular con la posibilidad de que Esquilo compusiera un *Cicno*[58]. Aparte de Mesato, Aqueo[59] de Eretria -otro poeta contemporáneo de Sófocles famoso por sus dramas satíricos- escribió un *Cicno*, pero no podemos asegurar si era el título de un drama satírico sobre la lucha entre Heracles y el hijo de Ares[60]; o si se trataba de una tragedia[61] con un asunto similar al de los *Pastores* de Sófocles. Las comedias de Eubulo[62] y Alexis[63], de título semejante, parecen estar centradas en el episodio mítico de Leda, por lo que es mejor traducirlas *El cisne*. Finalmente, no debemos olvidarnos de otra posibilidad: Lobel propuso primero restaurar Κύκ[λωπι, un motivo bastante socorrido para un drama satírico, como ya vimos en el capítulo dedicado a Aristias.

3

[EURIPIDES], *Epistulae* 5, 2 p. 278 (Hercher) περὶ δὲ ὧν ἐπέστειλας ἡμῖν σὺ εὖ ποιεῖς ἐπιστέλλων ἃ δοκεῖς ἡμῖν εἰδέναι διαφέρειν· ἴσθι μέντοι μηδὲν μᾶλλον ἡμῖν ὧν νῦν Ἀγάθων ἢ Μέσατος λέγει μέλον ἢ τῶν Ἀριστοφάνους φληναφημάτων οἶσθά ποτε μέλον.

Por otro lado, acerca de aquellos asuntos que nos escribiste, haces bien al escribir de lo que crees saber que nos interesa: sabe, en verdad, que para nosotros no hay otra preocupación que aquellas cosas que ahora anda diciendo Agatón y Mesato o las necedades de antaño de Aristófanes.

---

[54] Cf. APOLLOD. 2, 5, 11.

[55] Cf. HES., *Sc.* 58 y ss.; STESICH., *PMGF F* 207 Davies; PI., *O.* 10, 15.

[56] Cf. CAMBITOGLOU, *LIMC* 7. 1, *Addenda*, s. v. "*Kyknos I*", 970-991.

[57] AR., *Ra.* 961 y ss.

[58] A., *TrGF*, p. 230.

[59] ACHAE., *TrGF* 1, 20 *F* 24-25.

[60] Así lo cree SUTTON, 1980, 72-3.

[61] Cf. WELCKER, 1839-41, 2.

[62] EUB., *FAC* 2, p. 122 *F* 93.

[63] ALEX., *PCG* 2 *F* 124.

Comentario:

En esta carta, adscrita a Eurípides por un falsificador de la época imperial romana, el Mesato mencionado con Agatón (que obtuvo su primera victoria en las Leneas del 416 a. C.[64]), podría haber sido un miembro más joven de la familia de nuestro poeta trágico[65]. Pero no existe ninguna razón para negar la posibilidad de que la carrera artística de nuestro Mesato hubiera coincidido durante algún tiempo con la de Agatón[66], poeta que nace hacia el 448 a. C.[67]

4

Scholium ad Aristophanis *Vespas* 1502 ὁ Μέσατος] ὑιὸς Καρκίνου ὁ Μέσατος οὐ τὸν τραγικὸν λέγει Μέσατον. Ἄλλως. ἀντὶ τοῦ μέσος, καὶ Μένανδρος Καρχηδονίῳ. ἀκριβῶς δὲ ἔοικε λέγειν. τέσσαρες μὲν δή εἰσιν · ἀλλ' οἱ τρεῖς χορευταί, Ξενοκλῆς δὲ ποιητής. καταλέγει αὐτοὺς σαφῶς Φερεκράτης. τῶν τριῶν οὖν μέσος.

ὁ Μέσατος] Mesato, hijo de Carcino, no se refiere al trágico Mesato. Otra explicación. En lugar de μέσος ("mediano"), igualmente Menandro en *El cartaginés*[68]. Parece hablar con exactitud. En realidad, son cuatro: los tres coreutas y el poeta Jenocles. Ferecrates alude a ellos claramente. De los tres, por consiguiente, el del medio.

(Cf. A., *V.* 1501: Φι. τίς ὁ κακοδαίμων ἐστίν; Ξα. υἱὸς Καρκίνου ὁ μέσατος.

Fil.: ¿Quién es ese infeliz?

Jan.: Un hijo de Carcino, el mediano).

Comentario:

Aquí Aristófanes alude a uno de los tres hijos de Carcino que se dedicaron a la danza. El escoliasta asegura que Carcino tenía cuatro hijos: tres bailarines y un poeta[69]. Garvie[70]

---

[64] Cf. AGATHO, *TrGF* 1, 39 T 1.

[65] Cf. KAKRIDIS, 1954, 167.

[66] Ésta es la opinión de Wolff, 1957, 217 y ss., para quien el papiro alude a una producción póstuma de Esquilo. Cf. Koster, 1966, 85 y ss.: si Mesato hubiera estado activo desde la década de los 60 habría sido un autor mejor conocido.

[67] Cf. AGATHO, *TrGF* 1, 39 T 3.

[68] Cf. MEN., *Car. F* 6 Arnott.

[69] Cf. sch. in AR., *Ra.* 86. Los escolios, sin embargo, difieren tanto en el número de hijos que atribuyen a Carcino, como en sus nombres o su actividad artística: cf. *Pax.* 778; *Nu.* 1261.

[70] GARVIE, 1969, 3.

remarca que la puntualización del escoliasta se debe a que Mesato era lo suficientemente conocido como para provocar una posible confusión.

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO NOVENO

CAPPS, E.: (1899) "The catalogues of victors at the Dionysia and Lenea", *AJPh* 20, pp. 388-405.

DAVISON, J. A.: (1953) "Ox. Pap. 2256, Fr. 3",*CR* 3, 144.

EHRENBERG, V.: (1954) *Sophocles and Pericles*. Oxford.

GROŠELJ, M.: (1954) "ΜΕΣΑΤΟΣ", *ZAnt* 4, 304.

KOSTER, W. J. W.: (1966) "Welke is de oudste bewaard gebleven Tragedie?", *Med. d. Ned. Akad. Wetenschappen*, 29, 4.

LASERRE, F.: (1955) "Zur verstümmelten Didaskalie P. Oxy. 2256 Fr. 3", *Hermes* 83, 128.

LESKY, A.: (1954) "Die Datierung der Hiketiden und der Tragiker Mesatos", *Hermes* 82.(= *Gesammelte Schriften*. Berna y Munich, 1966, 220-232).

LOBEL, E.: (1952) *The Oxyrhynchus Papyri*, part. 20. London Egypt Exploration Society.

LUPPINO, E. (1970) "L' intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee", *Aegyptus* 47, pp. 197-212.

ORGELS, P.: (1955) "Une révolution dans la chronologie d'Eschyle. A propos de P. Oxy. 2256, fr. 3", *BAB* 41, 528-36.

PIERACCIONI, D.: (1952) "Il volume XX dei Papiri di Ossirinco", *Maia* 5, 288-295.

SNELL, B.: (1953) "Review of Ox. Pap. XX", *Gnomon* 25 433-440.

STOESSL, F.: -- (1970) "*Mesatos*", *RE* Suppl. 12, 866-7.

__ (1979) "Die Hiketiden des Aischylos als geistesgeschichtliches Phänomen", *SAWW* 356, 92 pp.

TRONSKY, I. M.: (1957) "Didascalie oxyrrhinchienne à la Tétralogie des Danaïdes d'Eschyle", *VDI* 60, 146-159.

TURNER, E. G.: (1954) "Oxyrrhynchus papyri xx", *CR* 4, 20-24.

WOLFF, E. A.: (1957) *Aeschylus' Danaid trilogy: a Study*. Diss. University of Columbia.

YORKE, E. C.:

__ (1936) "The date of the Prometheus Vinctus", *CQ* 30, 153-154.

__ (1954) "Mesatus tragicus", *CQ* 48, 183-4.

CAPÍTULO DÉCIMO: EUFORIÓN

PREÁMBULO

"El primogénito de Esquilo"

Euforión, posiblemente el mayor[1] de los hijos varones de Esquilo, se dedicó, al igual que su hermano Eveón[2], a la Tragedia. Su etapa creativa debió extenderse entre los años 465-425 a.C. Logró vencer cuatro veces en el concurso dramático con cuatro tetralogías, que su padre había dejado sin representar[3] (es bastante probable que Euforión retocara alguna de ellas o incluso completara las que hubieran quedado menos trabajadas).

Pero la vena artística de su padre afloró en Euforión, porque sabemos que compuso también obras originales[4]: en el 431 a. C. venció[5] con una de sus producciones. En esta ocasión, logra derrotar a Sófocles, que obtiene el segundo puesto, y a Eurípides, que resulta tercero con una tetralogía que incluía nada menos que la *Medea*. Lamentablemente, no conocemos ni uno solo de sus títulos.

TESTIMONIA

1

Suda, ε 3800 Εὐφορίων, υἱὸς Αἰσχύλου τοῦ τραγικοῦ, Ἀθηναῖος, τραγικὸς καὶ αὐτός· ὃς καὶ τοῖς Αἰσχύλου τοῦ πατρὸς, οἷς μήπω ἦν ἐπιδειξάμενος, τετράκις[6] ἐνίκησεν. ἔγραψε δὲ καὶ οἰκεῖα.

---

[1] Para esta cuestión: FLACELIÈRE, 1959, 89. V. Preámbulos a los Capítulos sexto y undécimo.

[2] Acerca de Eveón ya hablamos suficientemente en el Capítulo undécimo.

[3] Cf. T 1.

[4] Cf. T 1.

[5] Cf. T 2. No es probable que se tratara de una producción de Esquilo, porque, en ese caso, se declaraba vencedor al eleusinio: A., *TrGF* T 76 (= DID C 8 c). Cf. ID., T 77, T 1, 48 (= DID C 8 a). Para esta cuestión: HOFFMANN, 1951, 56.

[6] MÜLLER, 1984, p. 75, n. 224, lee τέτταρσιν.

Id., αι 357 Αἰσχύλος (...) ἔσχε (...) υἱοὺς τραγικοὺς δύο, Εὐφορίωνα καὶ Εὐαίωνα[7].

Euforión, hijo del poeta trágico Esquilo, ateniense, trágico también él: venció cuatro veces con los dramas que su padre Esquilo no había representado aún. Escribió también dramas propios.

Id., αι 357 Esquilo (...) tuvo dos hijos tragediógrafos, Euforión y Eveón.

2

Argumentum in Euripidis *Medea*[8]: ἐδιδάχθη (sc. Euripidis *Medea*) ἐπὶ Πυθοδώρου ἄρχοντος Ὀλυμπιάδος πζ΄ ἔτει α΄. πρῶτος Εὐφορίων, δεύτερος Σοφοκλῆς, τρίτος Εὐριπίδης Μηδείᾳ, Φιλοκτήτῃ, Δίκτυι, Θερισταῖς σατύροις.

Fue representada (sc. *Medea* de Eurípides) bajo el arcontado de Pitodoro, en el primer año de la octogésimo séptima olimpiada (431 a. C.). Primero quedó Euforión, segundo Sófocles y tercero Eurípides, con *Medea*, *Filoctetes*, *Dictis* y el drama satírico *Los segadores*.

[7] Cf. EVAEON, *TrGF* 1, 13.

[8] Cf. *TrGF* DID C 12.

CAPÍTULO UNDÉCIMO: EVEÓN

PREÁMBULO

"Poeta trágico, pero ante todo actor"

Eveón fue uno de los dos hijos de Esquilo que se dedicaron a la Tragedia[1]. Quizá debamos suponer que Eveón era más joven que su hermano Euforión, el cual podría llevar el nombre del abuelo por ser el primogénito[2]. Esquilo nació en el 525 a. C., por lo que comenzaría a engendrar a sus hijos a partir de ca. el 495 a. C. Si se aceptara que el nacimiento de Eveón pudo producirse hacia el 490-480 a. C., su etapa creativa comenzaría hacia el 440, extendiéndose hasta ca. el 390 a.C. Por desgracia, no sabemos absolutamente nada de su producción literaria. Quizás no fuera de gran calidad y repetidos fracasos indujeran a Eveón a dedicarse en exclusiva a la interpretación. En ese campo alcanzó gran notoriedad, porque, en un par de vasos[3] con ilustraciones de famosas tragedias en las que actuó, el pintor conocido como "de la Fíale" expresa su admiración por él, llamándolo καλός ("estupendo")[4]. Y no hay que descartar que incluso consiguiera un triunfo hacia el 430 a. C.[5] en el concurso de actores de las Leneas[6].

Resulta bastante difícil explicar el origen de esos vasos[7]: ignoramos si fueron hechos por encargo del propio actor o si se trataba de regalos de alguno de sus amigos, pertenecientes

---

[1] La *Suda* (cf. T 1) lo cita como trágico junto a Euforión (cf. *TrGF* 1, 12 T 1), aunque el término τραγικούς podría ser aquí ambiguo y designar exclusivamente al uno como poeta y al otro como actor. Cf. TRENDALL-WEBSTER, 1971, 62.

[2] Cf. FLACELIÈRE, 1959, 89. Para esta cuestión vid. Preámbulo al Capítulo sexto.

[3] Cf. T 2.

[4] Según TRENDALL-WEBSTER, 1971, 4: "is a very general word of approval, and it is entirely wrong always to read erotic significance into it". Jouan, 1994, 316, señala que se trata de una excepción muy significativa, pues a los actores, considerados como una especie de artesanos, no se les dedicaban inscripciones honoríficas, a no ser en los archivos del Estado (cf. otro ejemplo ap. Capítulo sexto: T 5).

[5] Cf. GHIRON-BISTAGNE, 1976, 59 (fig. nº 6): el número de letras que compone su nombre, [Εὐαίων], se ajusta a una de las lagunas de una famosa lista de actores trágicos vencedores (cf. *IG* II^2 2325, 2). Para tal inscripción: WILHELM, 1906, 145.

[6] Para los concursos de esas fiestas: PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 40.

[7] Cf. Zwierlein-Diehl, 1975, 66: "Sehr zweifelhaft ist jedoch, ob die Kalos-Inschriften bedeuten können, daβ die Vase im Auftrag oder als Geschenk für Gefeiernten gemacht wurde".

al "Tíaso de las Musas"[8], fundado por Sófocles[9]. En tal caso, es posible que el pintor de la Fíale[10], del que conservamos dos vasos con dedicatorias a Eveón, fuera uno de ellos y agasajara a Eveón con un par de bellas muestras de su seductor y noble arte.

TESTIMONIA

1[11]

2

Inscriptiones vasculorum duodecim[12]:

Ευαιων

Ευαιων καλος

Ευαιων καλος Αισχυλο.

Eveón

Eveón es estupendo

Eveón, hijo de Esquilo, es estupendo .

Comentario:

Estas tres inscripciones provienen de tres vasos en los que aparecen escenas trágicas: se trata de las *Arqueras* de Esquilo y la *Andrómeda* y *Támiras* de Sófocles. En las tres tragedias Eveón intervino como actor.

En una cratera[13] de figuras rojas del 450-440 a. C., atribuida al pintor de Licaón, vemos a Eveón (EYAION) representando el papel de Acteón[14] en las *Arqueras*[15] de Esquilo. Según Trendall-Webster[16], podría tratarse de "a revival or a late memorial of the original." Pero

---

[8] Ésta es la opinión de GHIRON-BISTAGNE, 1976, 142, para la que tal Tíaso prefigura la asociación de actores.

[9] Cf. S., *TrGF* T 1, 29-30.

[10] Cf. BEAZLEY, 1968, 2, 1014 y ss.

[11] Cf. Capítulo décimo: T 1.

[12] En total, son doce vasos de ca. el 450-440 a. C. (cf. BEAZLEY, 1968, 2, 1579). Aquí sólo nos ocupamos de los tres que presentan cuadros inspirados en representaciones dramáticas.

[13] Cf. GUIMOND, *LIMC* 1. 1, s. v. "*Aktaion*", nº 81; SÉCHAN, 1967, 133 y ss.; TRENDALL-WEBSTER, 1971, 62; GHIRON-BISTAGNE, 1976, 324, 145.

[14] Castigado aquí probablemente a causa de la rivalidad amorosa con Zeus -Para este relato mitológico: cf. Cap. tercero, s. v., *Acteón*-. Según SÉCHAN, 1967, 134, la presencia de Lisa, δαίμων de la rabia, afirma la relación del vaso con el drama, pues se trata de una personificación similar a otras (Fobos, Eris) que proceden de la poesía dramática.

[15] A., *TrGF F* 241-6.

[16] TRENDALL-WEBSTER, 1971, 5.

Sófocles funda su "Tíaso" hacia el 450 a. C., por lo que estos autores se preguntan lo siguiente: "May these vases not have been commissioned for the symposia of the association, conmemorating past as well as present triumphs of its members?" En el caso de que esta obra fuera estrenada por el propio Esquilo al final de su carrera, Eveón sería por entonces bastante joven (con unos 25-35 años). Por la fecha del vaso, resulta más verosímil que se trate o de una reposición o de una de las obras que Esquilo dejó sin representar, al fallecer, y con las que su otro hijo, Euforión[17], obtuvo el premio. En tal caso, Eveón habría actuado con unos 35-45 años.

En una cratera[18] del pintor de la Fiale[19] del ca. 440, un vaso que evoca seguramente la representación de la *Andrómeda*[20] de Sófocles, Eveón aparece en el papel de Perseo[21]: la inscripción Εὐαίων καλὸς Αἰσχύλου, a la derecha del personaje, nos demuestra que este pintor realizó el vaso en su honor[22].

El pintor de la Fiale fue también el autor de una ilustración[23] que recuerda la representación del *Támiras*[24] de Sófocles sobre una hidra[25] ática hallada en Vulci, que se remonta a poco antes del 450 a. C. La escena[26] tiene lugar en el santuario de las Musas (figuradas por tres ξόανα).

Támiras[27], con vestido tracio, toca la lira, coronado de laurel, ante su madre Argíope, debajo de cuya cabeza aparece la inscripción Εὐαίων καλὸς. Esta inscripción efébica parece indicar que Eveón interpretaba el papel de Argíope frente a Sófocles, que intervino en la puesta en escena como citarista[28], reservándose el papel principal: el de Támiras[29].

---

[17] Cf. *TrGF* 1, 12 T 1.

[18] Cf. JONES, *LIMC* 7. 1, s. v. "*Perseus*", nº 176.

[19] Cf. BEAZLEY, 1968, 2, 1579, nº 7.

[20] S., *TrGF F* 126-136. Este drama fue el modelo literario que inspiró los vasos de mediados de siglo, hasta el estreno de la *Andrómeda* (cf. *TGF F* 114-156) de Eurípides ca. el 412 a. C.: TRENDALL-WEBSTER, 1971, 63-65; SCHAUENBURG, *LIMC* 1. 1, s. v. "*Andromeda*", p. 787.

[21] Para la leyenda de Perseo: cf. Capítulo cuarto, s. v.

[22] Cf. GHIRON-BISTAGNE, 1976, 110.

[23] Cf. SÉCHAN, 1926, 197; TRENDALL-WEBSTER, 1971, 69-70; GHIRON-BISTAGNE, 1976, 110, n. 4.

[24] S., *TrGF F* 236a-245.

[25] Cf. NERCESSIAN, *LIMC* 7. 1, s. v. "*Thamyras*", nº 2; SÉCHAN, 1926, 197, n. 5; BEAZLEY, 1968, 2, 1579, nº 8.

[26] Vaticano, 16549.

[27] Para el relato de este hermoso y diestro músico y cantor tracio: cf. APOLLOD. 1, 3, 3.

[28] Cf. ATH. 1, 20 F (= S., *TrGF* T 1, 28).

[29] Cf. Gould-Lewis ap. PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, 130, n. 4.

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO UNDÉCIMO

HAUSER, F.: (1905) "Nausicaa", *JOEAI* 8, 32 y ss.

JOUAN, F.: (1994) "Il ruolo del protagonista tragico", *Il teatro greco nell'età di Pericle*(v. MOLINARI), pp. 313-327.

ZWIERLEIN-DIEHL, E.: (1975) "A. D. Trendall and T. B. L. Webster: Illustations of Greek Drama. Londres", *Gnomon* 47, 64-74.

CAPÍTULO DUODÉCIMO: ARISTARCO DE TEGEA

PREÁMBULO

"Un dramaturgo notable olvidado"

La *Suda*[1] afirma que Aristarco era contemporáneo de Eurípides (485/84- 406 a. C.), poeta este último que participa, como es sabido, en los concursos dramáticos en el 456/455 a. C. por primera vez y obtiene su primera victoria en el 441 a. C. Ambos poetas vivieron por la época del rey Persa Artajerjes I, en el trono desde el 464 hasta el último cuarto del siglo V a. C.[2]

Probablemente Aristarco era algo mayor que Eurípides, como cree Dieterich[3], puesto que consiguió su primera victoria un decenio antes, en concreto, el año 454/3 a. C.[4] Su nombre no se conserva en los fragmentos de la importantísima inscripción didascálica a la que hemos hecho referencia en varios capítulos anteriores[5], pues está mutilada después del nombre de Aristias, poeta vencedor entre el 465-460 a. C. Por consiguiente, entre las veinticuatro columnas que faltan, deberíamos colocar la fecha aportada por Eusebio, que, plausiblemente, se refiere a su primera victoria[6].

Walker[7] cree que la noticia que hace contemporáneos a Aristarco y Eurípides habría surgido a raíz de su coincidencia en un concurso en el que resultó vencedor Aristarco, que en realidad sería bastante mas viejo, como podría inferirse a partir de otro importante dato facilitado por la *Suda*, esto es, que Aristarco estableció la extensión que habrían de tener en adelante las tragedias[8]. Tal reforma sería preesquílea, cuando la extensión de las tragedias

---

[1] Cf. T 1.

[2] Vid. *The Oxford Classsical Dictionary*. Ed. by M. Cary. Oxford, 1966, p. 103.

[3] Dieterich, 1895, 861.

[4] Cf. T 2.

[5] Vid. *TrGF* DID A 3. Cf. Cap. quinto, T 2.

[6] Cf. GAULY, *Musa tragica*, ..., 1991, 273, nota 2.

[7] WALKER, 1923, 17.

[8] Para este asunto: Comentario al T 1.

no era mucho mayor que los dramas satíricos, con unos 800 versos. Croiset[9], sin embargo, opina que el cambio debió de producirse tras Esquilo, dado que las obras de Eurípides y Sófocles son, por lo general, más largas.

Aristarco no es ridiculizado por los comediógrafos coetáneos[10]. De ese silencio, tal vez fortuito, habría que deducir que no sería un poeta muy actual hacia el último cuarto del s. V.[11] o que habría muerto ya[12], cuando Aristófanes estrenó las *Ranas* en las Leneas celebradas en el año 405.

Conservamos también una curiosa noticia[13] acerca de que Aristarco padeció una enfermedad y por ello escribió una tragedia titulada *Asclepio*, en honor del mismo dios. No debemos descartar que su dolencia hubiera sido causada por la peste bubónica que azotó a la población ateniense en el 430 a. C. y que acabó incluso con la vida de Pericles. Aristarco, ya muy anciano, pudo sobrevivir y componer un *Asclepio*, la única tragedia conservada en honor del dios de la medicina[14]. Pero la enfermedad tal vez lo dejara débil y provocara su muerte poco después, lo que explicaría el silencio de los comediógrafos de finales de siglo.

Así pues, Aristarco nacería en la ciudad de Tegea alrededor del 530 a. C. Escribía tragedias con una longitud mayor de lo habitual, novedad que pudo generalizarse a comienzos del siglo V, en el caso de que la mayor extensión de sus obras atendiera al número de versos, o bien hacia la década de los 50, si tuviera que ver con la cantidad de Episodios y Estásimos. Compuso setenta obras, número no divisible por cuatro: tal anomalía podría explicarse asumiendo que hubiera compuesto algunas trilogías antes de la reforma de Prátinas a comienzos del siglo V[15]. Seguramente intervino, como era acostumbrado, en sus propias tragedias en calidad de actor[16], y debió de conseguir su primera victoria con una edad muy avanzada. Quizás se tratara de su *Tántalo* o de su *Aquiles*, una tragedia esta última todavía famosa y apreciada[17] en tiempos de la República romana, pues el tragediógrafo romano

---

[9] CROISET, 1929, 3, 383-4.

[10] Cf. HOFFMANN, 1951, p. 60.

[11] Cf. GAULY, *Musa tragica*, ..., loc. cit. supra.

[12] Cf. Dieterich, 1895, 861.

[13] Vid. T 1 y *F* 1.

[14] Cuando la estatua de Asclepio fue llevada a Atenas en el 420 a. C., Sófocles acogió la imagen en su propia casa y le dedicó un altar y un himno: cf. S., *TrGF* T 67-73.

[15] WALKER, 1923, 18.

[16] V. T 2 a.

[17] Cf. CROISET, 1929, 3, 384.

Ennio (que se inspiró en muchas obras de Eurípides y en algunas de Aristarco[18]) escribió una tragedia titulada *Aquiles de Aristarco*. Su muerte pudo producirse poco después de haber representado su *Asclepio*, tragedia con la que quizás alcanzara su otra victoria, hacia el último cuarto del siglo V a. C.

Con relación a su estilo, los escasos fragmentos conservados apuntan a la utilización de un léxico sencillo y alejado de la épica, pero plagado de retoricismo (algo característico también de Eurípides[19]). Empleó la antítesis, la anáfora y el *poliptoton*. Tampoco habría que descartar la introducción de términos dialectales empleados en su Tegea natal[20].

TESTIMONIA

1

Suda, α 3893 Ἀρίσταρχος, Τεγεάτης, ὁ τῶν τραγῳδιῶν ποιητής, νοσεῖ τινα νόσον· εἶτα αὐτὸν ἰᾶται ὁ Ἀσκληπιὸς καὶ προστάσσει χαριστήρια τῆς ὑγείας. ὁ δὲ ποιητὴς τὸ δρᾶμα τὸ ὁμώνυμόν οἱ νέμει. θεοὶ δὲ ὑγείας μὲν οὐκ ἄν ποτε μισθὸν αἰτήσαιεν οὐδ' ἂν λάβοιεν (...). οὗτος δὲ ὁ Ἀρίσταρχος σύγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ· ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησε. καὶ ἐδίδαξε μὲν τραγῳδίας ο', ἐνίκησε δὲ β', βιοὺς ὑπὲρ ἔτη ρ'.

Aristarco, de Tegea, poeta trágico, padece una enfermedad; después le cura Asclepio y exige ofrendas de acción de gracias por su salud. El poeta le dedica el drama homónimo. Los dioses, sin embargo, a cambio de salud jamás pedirían una recompensa, ni la aceptarían (...). Este Aristarco era contemporáneo de Eurípides. Fue el primero que estableció la extensión "actual" de los dramas. Representó setenta tragedias y venció en dos ocasiones. Vivió más de cien años.

Comentario:

Resulta muy difícil llegar a saber a qué aspecto concreto alude la *Suda* con la expresión "extensión actual de las tragedias". El empleo del adverbio νῦν ("actual") se explica porque el artículo debe remontarse a las biografías recogidas en el s. VI d. C. por Hesiquio de Mileto, cuya fuente última sería Aristóteles. Debe descartarse que esa extensión tenga que

[18] V. T 4.

[19] LÓPEZ FÉREZ, 1988, 354.

[20] V. *F* 5.

ver con la unidad de tiempo. Aristóteles[21] dice en la *Poética*[22] que entre la Epopeya y la Tragedia " hay también una diferencia de extensión (μήκει): la una se esfuerza por cerrarse, lo más posible, en una revolución astronómica del sol o no sobrepasarla sino en muy poco, mientras que en la Epopeya el tiempo es ilimitado, y en esto se diferencian. Aunque, al principio, los poetas procedían igual en las tragedias y en las epopeyas".

Aristóteles[23] aborda también en la *Poética* la cuestión de la extensión apropiada para las tragedias: "Pues la belleza consiste en magnitud y orden, de ahí que no resultaría bello ni lo extremadamente pequeño (...), ni lo extremadamente grande (...). De manera que al igual que es necesario tener una magnitud en los cuerpos y en los animales, pero que sea visible en conjunto fácilmente; así también es necesario tener una extensión en las fábulas, pero que pueda recordarse fácilmente".

Queda patente que en algún momento debió de instaurarse alguna norma que limitaba la duración de las tragedias llevadas a concurso, pues Aristóteles dice[24]: "El límite de la extensión, con relación a los concursos dramáticos y a la capacidad de percepción de los espectadores, no es cosa del arte: porque si fuera necesario representar cien tragedias, se representarían de acuerdo con la clepsidra, como dicen que se hizo alguna vez"[25]. Y sigue[26]: "Pero el límite apropiado a la naturaleza misma de la acción, cuanto más extenso, más belleza poseerá, mientras pueda captarse en conjunto, con relación a la magnitud. Para expresarlo en una sencilla definición, la magnitud que permite en una secuencia de acontecimientos, que se suceden según la verosimilitud o la necesidad, hacer pasar al héroe del infortunio a la felicidad o de la felicidad al infortunio, es el límite suficiente de la magnitud".

Si analizamos la obra de los "trágicos mayores", encontramos los siguientes datos[27]: en Esquilo, cuyos dramas, al estar conectados en trilogías temáticas, eran más breves, las tragedias conservadas oscilan entre los 1047 de *Euménides* y los 1093 versos del *Prome-*

---

[21] Que no menciona ni a Aristarco ni su reforma.

[22] ARIST., *Po.* 1449 B 12 y ss.

[23] ARIST., *Po.* 1450 B 36 y ss.

[24] La representación de las tres tragedias y el drama satírico, que comenzaba al alba, duraría unas ocho horas (cf. NAVARRE, 1929, 31; CROISET, 1929, vol. 3, p. 63).

[25] ARIST., *Po.* 1451 A 6-9.

[26] ARIST., *Po.* 1451 A 9-15.

[27] Parece que hay una cierta tendencia a incrementar el número de versos, pero no resulta fácil llegar a una conclusión dado el escaso número de tragedias conservadas.

teo[28]; en Sófocles, entre los 1278 de las *Traquinias* y los 1779 de *Edipo en Colono*, estrenada el 407 a. C. y, por consiguiente, su drama conservado más tardío[29]; y, con relación a las tragedias de Eurípides, que van de los 1055 versos de los *Heraclidas* a los 1766 de las *Fenicias* (estrenada ca. el 411-9 a. C.), podemos constatar que todas las tragedias[30] estrenadas con posterioridad al 413-412 a. C. (fecha de estreno del *Ión*), tienen más de 1600 versos.

Según Dieterich[31], la noticia de la *Suda* se referiría más bien a que Aristarco estableció una determinada cantidad de Episodios y de Estásimos. Ciertamente, no podemos aplicar esta división a la estructura de *Los persas* de Esquilo, la tragedia más antigua conservada (472 a. C.), como ya estudió Wilamowitz[32], y la tragedia resulta arcaica en comparación con lo que se considera "estilo clásico"[33]. La estructura de *Los siete contra Tebas* (467 a. C.) es, a grandes rasgos, similar a la de los *Persas*[34]. En realidad, de entre las siete tragedias conservadas de Esquilo, sólo hallamos una división clara entre Episodios y Estásimos en la *Orestía*, representada el 458 a. C. La misma indefinición hallamos en la obra más temprana de Sófocles: el *Ayante*[35], representada hacia el 456/455 a. C.

Por lo tanto, podríamos atribuir a Aristarco la introducción de un nuevo tipo de Tragedia cuya estructura marcara la pauta, hacia mediados del s. V a. C., para establecer un determinado número de Episodios y Estásimos. La falta de otros *Testimonia* nos impide ir más lejos en nuestras suposiciones.

2

EUSEBIUS, *Hieronymi Chronicum* Ol. 81, 3 (112ª Helm)[36]

454/3 *Aristarchus tragoediographus agnoscitur.*

454/3 El tragediógrafo Aristarco era reconocido.

---

[28] Aunque el *Agamenón* tiene 1673 versos.

[29] Desde un punto de vista cronológico, a esta tragedia le preceden *Filoctetes* (en el 409 a. C.), con 1470 versos, y *Electra* (en el 415 a. C.) con 1510 versos.

[30] A excepción de *Bacantes*, que, estrenada el 406 a. C., tiene 1392 versos.

[31] Dieterich, 1895, 861, col. 59-65.

[32] WILAMOWITZ, 1914, 42.

[33] Cf. LESKY, 1983, 52.

[34] Cf. LESKY, 1983, 59.

[35] Cf. LESKY, 1983, 123 y ss.

[36] = *TrGF* DID D 3.

2a?[37]

IG XII 1, 125 b, 4:

'Αρίσ] ταρχου τοῦ [Τεγεάτου (Reisch).
De Aris]tarco de [Tegea.

Comentario:

En una inscripción[38] de la época de Augusto se recoge un Catálogo con las victorias de famosos actores. Entre ellos, según Reisch, podría figurar nuestro Aristarco, pero el Catálogo se remonta a las representaciones teatrales de Atenas y Rodas del siglo IV a. C.[39]

3

GEORGIUS MONACHUS, *Chronicum* 6,10 (1, 284 de Boor) μετὰ δὲ 'Αρταβάνην ἐβασίλευσεν 'Αρταξέρξης ὁ Μακρόχειρ ἔτη μα΄. ἐφ' οὗ Σοφοκλῆς καὶ 'Ηράκλειτος καὶ 'Αναξαγόρας καὶ Πυθαγόρας καὶ Θουκυδίδης καὶ Εὐριπίδης καὶ 'Ηρόδοτος καὶ 'Εμπεδοκλῆς καὶ Διογένης καὶ Ζήνων καὶ Φερεκύδης καὶ 'Αρίσταρχος καὶ 'Ιπποκράτης καὶ Παρμενίδης καὶ Πλάτων καὶ 'Αριστοτέλης καὶ Δημοσθένης ἐγνωρίζοντο, καὶ Σωκράτης ὡς φαυλίσας τοὺς νόμους τῶν 'Ελλήνων θανατοῦται κῶνειον πιὼν ἐν τῷ δεσμωτηρίῳ.

Después de Artabanes reinó Artajerjes el *"Longimano"* durante cuarenta y un años. Entonces gozaban de fama Sófocles, Heráclito, Anaxágoras, Pitágoras, Tucídides, Eurípides, Heródoto, Empédocles, Diógenes, Zenón , Ferecides, Aristarco, Hipócrates, Parménides, Platón, Aristóteles y Demóstenes; y Sócrates, que por haber despreciado las leyes de los griegos, es condenado a muerte, a beber la cicuta en la cárcel.

4

Corpus Glossariorum Latinorum 1, 568 Lindsay *(Ennius) tragoedias autem fere omnes ex Graecis transtulit, plurimas Euripidis, nonnullas Aristarchi.*[40]

(Ennio), sin embargo, adaptó de los griegos casi todas sus tragedias, muchísimas de Eurípides, algunas de Aristarco.

---

[37] = *TrGF* DID A 5 b, 4.

[38] Vid. Moretti, 1968, num. 223-229.

[39] Cf. GHIRON-BISTAGNE, 1976, p. 66.

[40] Cf. *F* 1a.

Comentario:

Esta glosa medieval sobre la historia de la Tragedia confirma que el influjo de Aristarco fue mucho mayor de lo que podría suponerse a partir de los escasos fragmentos conservados.

FRAGMENTA

ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ[41]
ASCLEPIO

Pausanias[42] transmite tres versiones de este mito. Según la versión[43] de los de Epidauro, la hija del rey Flegias estaba ya embarazada de Apolo cuando acompañaba a su padre, que se hallaba inspeccionando el Peloponeso en busca de soldados. La muchacha, al dar a luz en Epidauro, expuso a su hijo en el monte Mirtio[44] (conocido como Titio). Una cabra lo amamantó y el perro guardián del rebaño veló por el niño. Cuando el pastor Arestanas descubrió al niño[45], quiso llevárselo, pero un resplandor salía de él, y considerándolo un hecho divino se marchó. Poco después se extendió la noticia de que el niño curaba a los enfermos y resucitaba a los muertos.

La segunda versión[46] dice que Corónide, la hija de Flegias de Tesalia, estando embarazada de Apolo, tuvo relaciones con Isquis[47], hijo de Élato, y murió a causa de Ártemis[48], que castigó el ultraje contra su hermano Apolo. Cuando ya estaba encendida la pira, Hermes rescató al niño de las llamas[49]. Apolodoro[50], añade y modifica algunos datos: la muchacha -

---

[41] Vid. infra *F* 1.

[42] PAUS. 2, 26, 3-7.

[43] ID. 2, 26, 4-5.

[44] Según ISYLL., *Coll. Alex.*, p. 132, Asclepio nació en el monte Cinortio, en el Santuario de Apolo Maleatas, fruto de los amores de Egle (llamada Corónide por su belleza) y Apolo.

[45] En la ciudad arcadia de Telpusa se contaba que Autolao, hijo bastardo de Árcade, se encontró con Asclepio Niño, que estaba expuesto y lo recogió, y que Trigón fue su nodriza (cf. PAUS. 8, 25, 11).

[46] PAUS. 2, 26, 6. Cf. *H. Hom.* 16, 1 y ss.; PI., *P.* 3, 8 y ss.; D. S. 4, 71, 1 y ss.; ID. 5, 74, 6; OV., *Met.* 2, 534-562; HYG., *Fab.* 202. ID., *Astr.* 2, 40.

[47] O Alcioneo, según ANT. LIB. 20, 7, 1.

[48] PI., loc. cit.

[49] En *H. Hom.* 16, 3, se dice que Asclepio nació en la llanura Dotio.

[50] APOLLOD. 3, 10, 3.

a la que llama Arsínoe[51]- hizo el amor con Isquis, hermano de Cefeo, y se unió a él. Un cuervo fue con la noticia a Apolo[52], que lo convirtió de blanco que era en negro[53] y mató a la joven -salvando de la pira funeraria a Asclepio, que aún no había nacido. Luego entregó al niño al centauro Quirón. A su lado aprendió el arte de la medicina[54] y de la caza y llegó a ser un médico ilustre, logrando incluso resucitar a los muertos gracias a la sangre de la Gorgona, que le había entregado Atenea: con la sangre de las venas de la parte izquierda causaba daño a los hombres; y con la sangre de las de la derecha los sanaba[55].

Así resucitó, entre otros[56], a Capaneo y Licurgo[57]; a Hipólito[58], Tindáreo[59], Himeneo[60], Glauco[61]. Pero Zeus, temeroso de que los hombres lograran de él el arte de sanar, lo fulminó[62]. Apolo, indignado por ello, se vengó matando a los Cíclopes, que habían provisto a Zeus del rayo. Las súplicas de Leto libraron a Apolo del Tártaro, pero fue obligado por Zeus a estar al servicio de un hombre durante un año.

La tercera versión transmitida por Pausanias[63] dice que Asclepio era hijo de Arsínoe, hija del rey Leucipo de Mesenia, pero esta versión era rechazada por el oráculo de Delfos.

---

[51] Vid. infra.

[52] En HYG. *Fab.* 202, Apolo lo puso como guardián, para que nadie forzara a Corónide.

[53] Cf. CALL., *F* 260, 56-61 (Pfeiffer); OV., *Met.* 2, 534-562. La delación ya aparece en HES., *F* 60 (loc. cit. supra).

[54] Cf. *Il.* 4, 219; PI., *P.* 3, 5 y ss.

[55] Según E., *Io.* 999 y ss., Atenea le entregó a Erictonio dos gotas de la sangre de la Gorgona: una venenosa y la otra capaz de sanar cualquier enfermedad.

[56] Telesarco (v. *FGH* 309 F2) dice que también resucitó a Orión; Poliarco o Polianto de Cirene (v. *FGH* 37 *F* 1a y b) que curó a las hijas de Preto, enloquecidas por Hera; Filarco (v. *FGH* 81 *F* 18) que curó a los hijos ciegos de Fineo. Cf. S. E., *M.* 1, 261 y ss.: y sch. ad. E., *Alc.* 1 y ss.

[57] Cf. STESICH., *PMG F* 194.

[58] Cf. ERATOSTH., *Cat.* 6; HYG., *Astr.* 2, 14; STAPHYL., *FGH* 269 *F* 3 (= S. E., *M.* 1, 261); APOLLOD., *FGH* 244, *F* 139 (= sch. ad. E., *Alc.* 1 y ss.); PAUS. 2, 27, 4; HYG., *Fab.* 49, 1. A petición de Diana, según algunas fuentes romanas (cf. SERV., *Aen.* 7, 761; sch. in PERS. 6, 56; HYG., *Fab.* 251, 3).

[59] PANYAS., *PEG F* 26.

[60] Según los órficos (vid. sch. ad. E., *Alc.* 1 y ss.).

[61] Cf. AMELESAGORAS, *FGH* 330 *F* 3; HYG., *Fab.* 49, 1; ID., *Astr.* 2, 14.

[62] Cf. E., *Alc.* 1 y ss.; PHILOSTR., *Her.* 33. D. S., 4, 71, 1-3, dice que Asclepio era tan eficaz que Hades, alarmado, acudió a Zeus. Según HYG., *Fab.*, 251, las Parcas le permitieron regresar de los infiernos. ERATOSTH., *Cat.* 6, dice que Zeus lo convirtió en el *Ofiuco* o *Serpentario* (Cf.., HYG., *Astr.* 2, 14).

[63] PAUS. 2, 26, 7; 4, 3, 2; 4, 31, 12; cf. HES., *F* 50 (= sch. in PI., *P.* 3, 14); ASCLEP. TRAGIL., *FGH* 12, *F* 32; APOLLOD. 3, 10, 3.

Sobre Asclepio Higino añade que acompañó a los Argonautas[64] y que participó en la cacería del jabalí de Calidón[65].

En la *Ilíada*[66], Asclepio es padre de Macaón y Podalirio, médicos de los aqueos, que reinaban sobre Ecalia, Trica e Ítome, ciudades tesalias[67]. Pero Homero[68], como señala Pausanias[69], parece que consideraba a Asclepio un dios, pues nos habla de Taltibio como "hombre hijo de Asclepio". Desde luego, en el *Himno a Asclepio*[70] se le conoce ya como hijo del dios Apolo y de Corónide.

Hesíodo[71] relata en el *Catálogo de las mujeres* los amores de Corónide con Apolo en la llanura de Dotio en Tesalia, las relaciones de la muchacha con Isquis y la delación del cuervo, sin embargo, parece que hacía a Asclepio hijo de Arsínoe[72], hija de Leucipo el de Perieres de Mesenia, que también engendró a Eriopis. Además narraba que Asclepio engendró con Jante a Macaón[73], y que provocó la cólera de Zeus, que lo mató con su rayo[74].

Estesícoro[75] en su *Erifila* refería que Asclepio fue fulminado por Zeus por resucitar a Capaneo y Licurgo, dos de los siete jefes muertos ante Tebas.

La *Pítica tercera* de Píndaro[76], datada ca. el 474/3 a. C., constituye el relato completo más antiguo conservado sobre Asclepio: narra primero el mito de Corónide, muerta por Ártemis por haber sido infiel a Apolo con el arcadio Isquis[77]. A continuación menciona que Apolo salvó al niño de las llamas de la pira funeraria de su madre, y lo confía al centauro Quirón, que lo instruiría en medicina y cirugía. El insensato ánimo de lucro de Asclepio le

---

[64] HYG., *Fab.* 14, 21. Cf. CLEM. AL., *Strom.* 1, 21, 105.

[65] HYG., *Fab.* 173.

[66] *Il.* 2, 731-732; 4, 193-219; 11, 504-520.

[67] Los mesenios aseguraban que los hijos de Asclepio también lo eran (cf. PAUS. 4, 3, 2).

[68] *Il.* 4, 193.

[69] PAUS. 2, 26, 10.

[70] *H. Hom.* 16, 1 y ss.

[71] HES., *F* 59-61.

[72] HES., *F* 50.

[73] HES., *F* 53 (= sch. ad. *Il.* 4, 195).

[74] HES., *F* 51.

[75] STESICH., *PMG F* 194.

[76] PI., *P.* 3, 1 y ss. Cf.. ARTEMO PERG., *FGH* 569 *F* 5 (= sch. in PI., *P.* 3, 52 b).

[77] Píndaro rechaza la versión hesiódica sobre el cuervo y dice que Apolo se percató gracias a su "inteligencia omnisciente".

llevó a violar las leyes de la naturaleza, al resucitar a un muerto, y ambos fueron fulminados al instante por el rayo de Zeus[78].

Ferecides[79] mencionaba el asunto del cuervo, y la muerte de Corónide y de Isquis a manos de Ártemis y Apolo respectivamente; y que Apolo confió Asclepio a Quirón.

Esquilo en su *Agamenón*[80] cita la tradición hesiódica de que Zeus detuvo la ὕβρις de Asclepio. Y Eurípides[81] en la *Alcestis*, al exponer la venganza de Apolo, menciona de pasada la muerte de Asclepio por el rayo de Zeus.

En un pasaje de la *República* donde Platón[82] destaca la contradicción de achacar un acto de codicia a un dios, confirma que ése debía ser precisamente el asunto del mito llevado a la tragedia: "Sin embargo, los trágicos y Píndaro, apartándose de nuestra opinión, dicen que Asclepio era hijo de Apolo y que se avino por dinero a curar a un hombre rico atacado por una enfermedad mortal, y que por ese motivo fue fulminado por el rayo".

El mito de Asclepio parece haber interesado, sobre todo, a los poetas de la Comedia media. Así, Antífanes[83] escribió la comedia *Asclepio*, en la que se habla de un médico (quizás el propio Asclepio[84]). Filetero[85] compuso una obra homónima y Alexis[86] la comedia *Asclepioclides*[87].

El culto al dios Asclepio fue introducido en Atenas por Telémaco[88], con el apoyo de Sófocles, en el flanco sur de la Acrópolis ca. el año 420 a. C.: una estatua del dios, acompañada de su hija Higía y de la serpiente sagrada, montada en un carro procedente de Epidauro, hizo su entrada triunfal en Atenas. Aristarco podría haber sido uno de los supervivientes de la gran peste que asoló Atenas en el 430 a. C. y haber honrado al dios de la medicina con su *Asclepio*[89]. Desde luego, en Tegea, su ciudad, existía un culto al dios de la medicina,

---

[78] PI., *P.* 3, 54 y ss.

[79] PHERECYD., *FGH* 3 *F* 35.

[80] A., *A.* 1022-1024.

[81] E., *Alc.* 3 y ss.; vid. también vv. 122 y ss.

[82] PL, *R.* 408 C.

[83] ANTIPH., *PCG* 2 *F* 47.

[84] Cf. KOCK, *CAF* 2, 28.

[85] PHILETAER., *PCG* 7 *F* 1.

[86] ALEX., *PCG* 2 *F* 24.

[87] Podría tratarse de un médico ateniense bastante conocido: EDMONDS, 1959, 2, p. 386-7.

[88] Cf. *IG* II^2, 4960 a.

[89] V. infra *F* 1.

asociado a Atenea, patrona de la ciudad -Escopas[90] esculpió allí en mármol las estatuas de Asclepio e Higía[91], flanqueando la estatua de culto en el templo de Atenea Alea-.

El principal problema para reconstruir la trama de esta tragedia proviene de la total ausencia de *Fragmenta.*

Es posible que Aristarco, procedente del extremo sudoriental de Arcadia, pero muy cerca de Epidauro, conociera la versión local que transmite Pausanias sobre la infancia de Asclepio. Pero mucho más acorde con lo que entendemos por "trágico" sería llevar a escena un conflicto dramático centrado en la variante mítica transmitida por Píndaro y que, gracias a Platón, sabemos que era el asunto que interesaba a los poetas trágicos, esto es, la codicia de Asclepio, que se atreve a resucitar a los muertos por dinero, un acto de ὕβρις castigado duramente por Zeus.

Fuera cual fuera la línea argumental de esta tragedia -ignoramos a qué mortal resucitaba Asclepio-, tendríamos el siguiente desenlace: Zeus (apremiado quizás por Hades[92]) acabaría fulminando al hijo de Apolo, pero la tragedia debía de finalizar con alguna escena del tipo *deus ex machina* (seguramente a cargo de Apolo o de Zeus), en la que se anunciaría la redención de Asclepio, bien como dice Higino[93], regresando de los infiernos, o más probablemente, anunciando su transformación en la costelación del Ofiuco, como relata Eratóstenes[94]. De esta manera, quedaría justificada la presencia de Asclepio entre los dioses Olímpicos como patrón de la medicina.

Si adscribiéramos a esta tragedia el fragmento 5 (perteneciente a los *Incertarum*), contaríamos con un nuevo argumento para apoyar nuestra reconstrucción: el escoliasta dice que Aristarco hacía a Partenopeo hijo del argivo Cálao, más conocido como Tálao, uno de los Siete que sucumbieron ante las puertas de Tebas. Y Estesícoro, como vimos antes, decía que Asclepio resucitó a dos de los héroes que participaron en esa contienda: Capaneo y Licurgo. Por consiguiente, esa alusión podría haber sido hecha por Aristarco en su *Asclepio.*

Desgraciadamente, carecemos de cualquier representación iconográfica sobre la muerte de Asclepio o sus curaciones míticas.

---

[90] Cf. PAUS. 8, 47, 1.

[91] En opinión de Heiderich, 1966, 68-9, un eco de esta obra pervive en un relieve del s. IV-III a. C. (vid. HOLTZMANN, *LIMC* 2.1, s. v. "*Asklepios*", p. 893, nº 20).

[92] Cf. D. S. 4, 71, 1-3.

[93] HYG., *Fab.* 251.

[94] ERATOSTH., *Cat.* 6.

1

AELIANUS, *Fragmenta* 101 Ἀρίσταρχος Τεγεάτης, ὁ τῶν τραγῳδιῶν ποιητής, νοσεῖ τινα νόσον· καὶ ἰᾶται αὐτὸν ὁ Ἀσκληπιός, καὶ προστάττει χαριστήρια τῆς ὑγιείας. ὁ δὲ ποιητὴς τὸ δρᾶμα τὸ ὁμώνυμόν οἱ νέμει. θεοὶ δὲ ὑγιείας μὲν οὐκ ἄν ποτε μισθὸν αἰτήσαιεν οὐδ' ἂν λάβοιεν (...)[95].

Aristarco de Tegea, el poeta trágico, padece una enfermedad; Asclepio le cura, y exige ofrendas en acción de gracias por su salud. El poeta le dedica el drama homónimo. Los dioses, sin embargo, a cambio de salud jamás pedirían una recompensa ni la aceptarían (...).

Comentario:

Para Weinreich[96] la historia de la enfermedad de Aristarco fue inventada a partir del título del drama. Sin duda se alude a una aparición de Asclepio en sueños. Un documento interesante sobre el sistema de curación en Epidauro, en concreto, la *incubatio*, puede verse en una parodia recogida en el *Dinero* de Aristófanes[97], estrenada el 388 a. C.

ΑΧΙΛΛΕΥΣ[98]

AQUILES

Relata Apolodoro[99] que Tetis, "cuando dio a luz un hijo de Peleo[100], deseosa de hacerlo inmortal, por la noche, a escondidas de Peleo, lo ocultaba dentro del fuego, para destruir la parte mortal que tenía heredada de su padre, y por el día lo ungía con ambrosía[101]. Peleo, que la estaba vigilando[102], al ver al niño saltando sobre el fuego prorrumpió en gritos. Tetis, al verse impedida de ejecutar su proyecto, abandonó a su hijo aún pequeño y se marchó

---

[95] Ap. *Sud.*, α 3893 (v. T 1).

[96] Weinreich, 1909, p. 129.

[97] AR., *Pl.* 659 y ss.

[98] Vid. *F* 1a

[99] APOLLOD. 3, 13, 6 y 8.

[100] Para la leyenda de la unión de Tetis y Peleo: cf. PI., *I.* 8, 26 y ss.

[101] Cf. A. R., 4, 865-870. Según otra tradición, los arrojaba a un caldero de agua hirviendo: cf. HES., *F* 300 (= sch. ad. A. R., 4, 816); sch. ad. LYC. 177-9. Según STAT., *Ach.* 1, 133-34, Tetis sumergió a Aquiles en la laguna Estigia y se volvió invulnerable, salvo en la parte por la que lo sujetó. De aquí puede inferirse el asunto del talón (implícito ya en LACT., *Stat. Ach.* 1, 134; 296; 480; y de SERV., *Aen.* 6, 57). Aunque es Apolodoro, *Epit.* 5, 3, el primero que precisa que murió alcanzado en el talón (cf. HYG., *Fab.* 107, 1).

[102] Ya habían muerto así otros seis hijos de Peleo (cf. sch. ad. LYC. 177-9).

junto a las Nereidas[103]. Peleo condujo al niño al lado de Quirón[104], que lo acogió y lo crió[105] con las entrañas de leones y jabalíes y con médulas de osos y le puso el nombre de Aquiles -antes su nombre era Ligirón-, por no haber aproximado los labios a un pecho"-[106].

"Al cumplir nueve años, como Calcante había vaticinado que Troya no podría ser tomada sin el concurso de Aquiles, Tetis, temerosa de que hubiera de morir si participaba en la expedición, lo disfrazó con ropas de mujer y se lo confió a Licomedes como si se tratase de una muchacha[107]. Criado allí se unió a Deidamía, la hija de Licomedes, y le nació un hijo, Pirro[108], llamado posteriormente Neoptólemo. Revelada la estancia de Aquiles junto a Licomedes, Odiseo emprendió su busca y lo encontró por medio de una trompeta[109]; y de esta manera Aquiles fue a Troya"[110]. Aquiles fue acompañado a la guerra por Fénix -a quien Quirón curó de su ceguera[111]- y por Patroclo, que huyendo de un crimen, se había instalado en la casa de Peleo y convertido en amante de Aquiles[112].

Más adelante Apolodoro[113], que es el único mitógrafo que atribuye a Aquiles el mando supremo de la escuadra[114], relata los sucesos inmediatamente anteriores a la guerra de Troya.

---

[103] Cf. A. R. 4, 869 y ss.

[104] Cf. HES., *F* 204, 87-89. Según *Il.* 11, 830 y ss., Aquiles aprendió de Quirón el arte de la curación. Para esta cuestión: v. supra, s. v. *Asclepio*. En el Pelión se ejercitó en el arte de la caza (cf. PI., *N.* 3, 43 y ss.), la doma de caballos, a cantar y a tocar la lira (cf. PHILOSTR., *Her.* 45).

[105] Cf. E., *I. A.* 926; PAUS. 3, 18, 12; sch. in *Il.* 9, 486. En *Il.* 9, 439 y ss.; 485 y ss., se dice que fue educado por Fénix.

[106] Cf. APOLLOD. 3, 13, 6 y sch.

[107] Cf. PAUS. 1, 22, 6; HYG., *Fab.* 96. En la *Pequeña Ilíada* (cf. *PEG F* 24 = sch. T y EUSTATH., *Il.* 19, 326), se decía que Aquiles llegó a Esciros tras la campaña contra Télefo. A esta versión alude probablemente *Il.* 9, 666-668. PHILOSTR., *Her.* 46, dice que Peleo mandó a Aquiles a Esciros para vengar a Teseo, que había muerto a manos de Licomedes.

[108] Aquiles, en la corte del rey Licomedes era llamado "Pirra", por tener los cabellos rubios (cf. HYG., *Fab.* 96, 1).

[109] Cf. HYG., *Fab.* 96, 3-4: Odiseo logró descubrirlo colocando un escudo y una lanza entre algunos objetos femeninos y, a continuación, hizo sonar una trompeta. Aquiles, creyendo que se trataba de un ataque, se precipitó sobre las armas.

[110] En Homero (cf. *Il.* 1, 413-414; 18, 57 y ss.), que desconoce la historia de Esciros, Aquiles parte a Troya directamente desde Ftía.

[111] Homero no menciona ni la ceguera ni la curación: cf. *Il.* 9, 437-484.

[112] Cf. APOLLOD. 3, 13, 8.

[113] APOLLOD., *Epit.* 3, 11 y ss.

[114] APOLLOD., *Epit.* 3, 14 y 16.

Homero, que se centró en la cólera de Aquiles no cuenta nada del asunto de la prueba de Tetis sobre la inmortalidad de sus hijos, ni tampoco cuándo o por qué razón Peleo fue abandonado por Tetis, que visita con frecuencia a Aquiles[115]. En la *Ilíada* narra que el héroe fue educado por Fénix[116], aprendió de Quirón el arte de la curación[117] y fue enviado desde Ftía por Peleo junto a Agamenón, para que participara en la expedición contra Troya[118]. Sobre su estancia en Esciros, Homero[119] sólo dice que Aquiles tenía una esclava llamada Ifis, capturada cuando asaltó Esciros, donde reinaba Enieo. Probablemente, se trata de una referencia aislada al asunto aludido en la épica post-homérica.

Los relatos posteriores a Homero completan con otros datos la figura de Aquiles. Así, gracias a la *Crestomatía* de Proclo, sabemos que Arctino relataba en la *Etiópida* la muerte de Pentesilea a manos de Aquiles[120], y la de Tersites, que le injurió al reprocharle su amor por la amazona. La muerte de Tersites[121] origina una disputa entre los aqueos[122]; Aquiles embarca hacia Lesbos para celebrar un sacrificio en honor de Apolo, Ártemis y Leto y es purificado allí por Odiseo. Más adelante se narra el combate contra Memnón y la muerte del propio Aquiles, alcanzado en el talón por una flecha disparada por Paris y Apolo[123]. Después Tetis se lleva el cuerpo de su hijo a la Isla Blanca[124] y los griegos celebran juegos fúnebres en su honor.

---

[115] *Il.* 17, 408.

[116] *Il.* 9, 485 y ss.; 439 y ss.

[117] *Il.* 11, 830 y ss.

[118] *Il.* 9, 251 y ss.

[119] *Il.* 9, 666-668.

[120] Cf. *Aeth., PEG* p. 68.

[121] A consecuencia de una bofetada (cf. sch. in S., *Ph.* 445; Q. S. 1, 742-747); o con una lanza (cf. LYC. 1001 y sch. ad loc.).

[122] Q. S. 767-781, añade que Diomedes, pariente suyo (primo en APOLLOD. 1, 8, 6), fue el único que se irritó contra Aquiles por la muerte de Tersites y estuvo a punto de estallar una disputa, pero, Diomedes se contiene, obedeciendo los consejos de sus compañeros. Sí estalla, por el contrario, en la *Etiópida*, como sabemos por el resumen de Proclo.

[123] Cf. el resumen de Proclo de la *Etiópida* (*PEG* p. 69); APOLLOD., *Epit.* 5, 3. PI., *F* 52 f, col 27, 75 y ss. (Snell), decía que Apolo dio muerte a Aquiles, disparándole bajo la figura de Paris (cf. HYG., *Fab.* 107 y 113). VERG., *Aen.* 6, 56-8, es el primero que afirma lo que implica la *Ilíada*, a saber, que Paris disparó y Apolo guió la flecha (cf. OV., *Met.* 12, 598-606). Las palabras de Neoptólemo en el *Filoctetes* de Sófocles (vv. 334-335) nos indican que era consciente de que Apolo fue quien mató a su padre, mientras que Eurípides, en *Hécuba* (vv. 387-8) y *Andrómaca* (v. 655) sugiere que el responsable fue Paris.

[124] El alma de Aquiles habitaba en una isla del Ponto Euxino (cf. PI., *N.* 4, 49), donde residía eternamente, casado con Helena (cf. PAUS., 3, 19, 11 y ss.). Según Íbico y Simónides vivía con Medea en los Campos Elisios (cf. sch. ad. A. R. 4, 814. SEN., *Tro.* 940 y ss., dice que vivía con Políxena). Homero (*Od.* 24, 70 y ss.) sólo dice que su cuerpo fue sepultado en Troya.

Hesíodo[125] añade en el *Catálogo de las mujeres* que si Aquiles, que se crió en el monte Pelión con Quirón, no hubiera sido tan joven, habría conseguido a Helena, derrotando a todos los pretendientes[126]. Hesíodo también nos transmite la romántica historia de la muchacha de la ciudad de Monenia, asediada por Aquiles. Enamorada de él, arrojó una manzana a los aqueos en la que revelaba que no les quedaba agua a los asediados. Finalmente, en el *Egimio*[127] relataba el asunto del caldero de agua en el que Tetis sumergía a sus hijos.

En los poetas líricos Íbico[128] y Simónides[129] hallamos a Aquiles residiendo como esposo de Medea en los Campos Elíseos[130].

Píndaro[131] expone el mito de la competencia de Zeus y Posidón por los favores de la hermosa Tetis y el anuncio de que debía desposarse con el mortal Peleo[132], por estar predestinado que pariera un vástago más poderoso que su padre. Quirón, con quien se desposó Tetis, crió a Aquiles, que aprendió el arte de la caza[133] y a venerar a Zeus[134]. Aquiles lucha y hiere a Télefo en Misia[135] y vence a Memnón[136]. En un fragmento[137] de sus peanes contaba que Apolo dio muerte a Aquiles, disparándole bajo la figura de Paris. En cuanto a los autores dramáticos, Esquilo escribió una *Aquileida*: trilogía[138] compuesta por las tragedias *Mirmidones*, *Nereidas* y *Frigios o El rescate de Héctor*[139]. En *Mirmidones*[140] se dramatizarían los acontecimientos que van desde la cólera

---

[125] HES., *F* 204, 92.

[126] Cf. PAUS. 3, 24, 10.

[127] HES., *F* 300.

[128] IBYC., *PMG F* 10.

[129] SIMON., *PMG F* 53.

[130] Cf. A. R. 4, 814 y sch. ad. l.

[131] PI., *I.* 8, 26 y ss.

[132] Tetis podía transformarse en cualquier cosa. Para escapar de Peleo, se transformó en viento, fuego, diferentes fieras, etc. Gracias a los consejos de Quirón, Peleo pudo casarse con ella (cf. PI., *N.* 4, 58 y ss.).

[133] PI., *N.* 3, 43 y ss.

[134] PI., *P.* 6, 20 y ss

[135] PI., *I.* 8, 26 y ss.

[136] PI., *O.* 2, 83; ID., *N.* 3, 61-3; ID., 6, 51-55.

[137] PI., *F* 52 f, 78 y ss.

[138] Cf. WELCKER, 1826, 415 y ss.

[139] Vid. A., *TrGF* TRI B III, p. 113.

[140] A., *TrGF F* 131-139.

de Aquiles hasta la muerte de Patroclo. Entre otros personajes, intervenían Aquiles[141] (que aparecía como el ἐραστής[142] de Patroclo) y Antíloco[143]. El coro lo formaban legados enviados por los mirmidones a su comandante. En *Nereidas*[144] se escenificaban los hechos acaecidos hasta la muerte de Héctor. *En Frigios o El rescate de Héctor*[145], Esquilo introdujo a Príamo reclamando el cuerpo de su hijo.

Sófocles compuso varios dramas sobre la figura de Aquiles. En el drama satírico *Los amantes de Aquiles*[146], además de los sátiros, "también intervenían -dice Lucas[147]- Fénix y Peleo. La trama general debía de estar representada por los intentos amorosos de los sátiros para con Aquiles -verdadero ejemplo de muchacho hermoso- y el rechazo airado de éste, que ha llegado ya a la edad de plenitud y ha optado por entregarse a las actividades varoniles del cultivo de las armas, abandonando así los juegos infantiles". En los *Escirios*[148], Sófocles introdujo una versión completamente diferente de la conocida por Homero, que dice que Aquiles crece en la casa paterna de Ftía y de allí parte a Troya: probablemente su argumento era la llegada de Fénix y Odiseo a Esciros para llevarse a Troya a Neoptólemo, siguiendo los consejos del adivino troyano Héleno, ante la resistencia de Licomedes y Deidamía[149]. Sófocles también compuso unos *Frigios*[150], cuyo argumento tal vez estuviese centrado en el asunto del rescate de Héctor[151]. La leyenda de *Télefo*[152] aparecía en la *Telefía*[153], la única trilogía conocida de Sófocles. El altercado entre Aquiles y Agamenón durante la estancia de la expedición griega a Téne-

---

[141] V. *F* 131.

[142] Cf. NAUCK, *TGF*, p. 44; *TrGF F* 134a-135; DOVER, 1978, 197. A Esquilo le siguen en esto MART. 11, 43, 10; y PHILOSTR., *Ep.* 8. En cambio, Platón (*Smp.* 180 A) dice que Esquilo desvaría, porque en Homero Patroclo era más viejo y, por lo tanto el ἐραστής (vid. *Il.* 11, 787).

[143] V. *F* 138.

[144] A., *TrGF F* 150-4.

[145] A., *TrGF F* 263-272. Para WELCKER, 1826, 415 y ss., sería la última pieza de la trilogía dedicada al asunto.

[146] S., *TrGF F* 149-157a.

[147] LUCAS, *Sófocles, Fragmentos*, 1983, p. 77.

[148] S., *TrGF F* 553-561. Para TOUP, 1767, 133, este título podría referirse al drama satírico visto antes, cuya comicidad residiría en la aparición de Aquiles vestido de muchacha y acosado por sus "pretendientes".

[149] Cf. LESKY, 1983, p. 186.

[150] S., *TrGF F* 724 y ss.

[151] Cf. WELCKER, 1824, 428; ID., 1839-41, 135.

[152] S., *TrGF F* 580.

[153] S., *TrGF*, p. 434.

dos (o el tema de Télefo) era el argumento de *La asamblea de los aqueos*[154]. En *Los comensales*[155], de no ser identificada con la anterior, probablemente trataría el tema del duro debate entre Aquiles y Odiseo sobre la importancia del valor guerrero o la prudencia. Aquiles figuraba en otras tragedias de Sófocles: en *Ifigenia*[156]; *Troilo*[157]; y también en *Polixena*[158], en la que aparecía el espectro de Aquiles, exigiendo la muerte de la muchacha.

Eurípides en sus *Escirios*[159], a pesar de la coincidencia en el título con la pieza de Sófocles, dramatizaba una tradición mítica diferente[160]: el descubrimiento de Aquiles entre las hijas de Licomedes[161], por parte de Odiseo y Diomedes. En el *Télefo*[162], estrenado hacia el 438 a. C., probablemente trataba la curación del protagonista por Aquiles, que también interviene, como defensor de Ifigenia, en la *Ifigenia en Áulide*, producida póstumamente en el 406 a. C.

Iofonte[163] escribió otra tragedia titulada *Aquiles*. Y Aristarco, como veremos después, podría haber hecho una versión dramática del famosísimo episodio de la cólera de Aquiles, fundamento de la trama de la *Ilíada*. En el s. IV a. C., Queremón[164] escribió un *Aquiles, asesino de Tersites*, en el que probablemente dramatizara los hechos relatados en la *Etiópida*. Dionisio[165] venció en las Dionisias del 367 a. C. con la tragedia *El rescate de Héctor*. Timesiteo[166], trágico de época incierta, escribió un drama homónimo. Astidamante, que es autor de un *Héctor*[167], venció en las Dionisias del 341 a. C.

---

[154] S., *TrGF F* 143-148.

[155] S., *TrGF F* 562-571.

[156] S., *TrGF F* 305-312.

[157] S., *TrGF F* 618-635.

[158] S., *TrGF F* 522-528.

[159] E., *F* 675-686 (Nauck).

[160] PEARSON, *The fragments* ..., 19 17, 1, 192.

[161] Cf. GANTZ, 1993, 587; WEBSTER, 1967, 95-7.

[162] Cf. E., *TGF F* 696-727.

[163] IOPHO, *TrGF* 22 *F* 1a.

[164] CHAEREM., *TrGF* 71 *F* 1a-3. Con esta obra una actor del s. III (276-219 a. C.) venció en las Dionisias.

[165] DIONYS. TRAG., *TrGF* 76 *F* 2a-2b.

[166] TIMESITH., *TrGF* 214.

[167] ASTYD., *TrGF* 60 *F* 1h-2a.

con un *Aquiles*[168] y Evareto[169]quedó en segundo puesto con otro *Aquiles*. En el s. IV a. C. fueron compuestos otros dramas titulados *Aquiles* por Carcino II[170], Cleofonte[171]y Diógenes[172] de Sínope.

Entre los comediógrafos, Estratis[173] y Filemón[174] escribieron sendas comedias intituladas *Mirmidones*. Ferécrates escribió un *Quirón*[175] en el s. V a. C. En uno de sus fragmentos[176] parece que Odiseo y Aquiles[177] conversan sobre siete mujeres que uno le ofrece al otro. En el s. IV a. C., Filetero[178] y Anaxándrides escriben sendos *Aquiles*.

Del tragediógrafo latino Ennio[179] conservamos fragmentos de un *Aquiles* y de un *Aquiles de Aristarco*. Según Warmington[180] (que no cree necesario ver en esos títulos dos tragedias diferentes), la tragedia de Ennio se centraba en la embajada a Aquiles y comenzaba con una asamblea en el campo griego[181]. Para Ribbeck[182], la tragedia enlazaba con el comienzo de la *Ilíada* y se ocupaba de la disputa entre Aquiles y los Atridas por la esclava Briseida y sus consecuencias. Así pues, Ennio habría desarrollado un asunto similar al de los *Mirmidones* de Esquilo[183] -desconocemos si se extendía hasta el asunto del rescate de Héctor- y la acción se situaba cerca del campo de batalla[184], al igual que en el *Rescate de Héctor*[185], en la que probablemente resumió la

---

168 ASTYD., *TrGF* 60 *F* 1f.

169 EVARETUS, *TrGF* 85 T 1.

170 CARCINUS, *TrGF* 70 *F* 1d (βαθεῖαν εἰς αὐλῶνα περίδρομον στρατοῦ).

171 CLEOPHO, *TrGF* 77 *F* (3).

172 DIOG.,*TrGF* 88 *F* 1a.

173 STRATT., *PCG* 7 *F* 37.

174 PHILEM.., *PCG* 7 *F* 46.

175 PHERECR., *PCG* 7 *F* 155-162.

176 *F* 159.

177 PHILETAER., *PCG* 7 *F* 4.

178 ANAXANDR., *PCG* 2 *F* 8.

179 ENN., *TRF*, pp. 15-16.

180 WARMINGTON, *Remains* ..., 1961, 1, p. 218-9.

181 ID., p. 219; cf. WELCKER, 1839-41, 933.

182 RIBBECK, 1875, 116.

183 Cf. D'ANTO, *Accio: I frammenti* ...1980, 184.

184 Cf. JOCELYN, *Ennius: The Fragments,* 1969, 162.

185 ENN., *TRF*, p. 33 y ss.

trilogía esquílea vista arriba[186]. El personaje de Aquiles aparecía en otras tragedias de Ennio: *Ifigenia*[187] y *Télefo*[188].

También Livio Andronico[189] escribió un *Aquiles*, cuya trama se basaba, según Bickel[190], en la tradición que relataba la vida de Aquiles en Esciros. De esta tragedia conservamos un fragmento, en el que, según Warmington[191], Aquiles rehusaría aceptar los regalos ofrecidos por Agamenón.

Nevio escribió la tragedia *La partida de Héctor*[192]. En ella se trataría el combate del héroe contra Patroclo y también contra Aquiles, al menos en el relato de un mensajero[193].

Accio escribió otro *Aquiles*[194]. Quizás habría que identificar esta tragedia con otra titulada *Mirmidones*[195]. En esta última, seguía probablemente la pieza homónima de Esquilo[196]. D'Anto[197] señala que Accio, además de los presuntos modelos griegos, tenía a su disposición el drama homónimo de Ennio y el de Livio Andronico[198].

Apoyándonos en la hipótesis de Ribbeck[199] sobre la tragedia de Ennio, creemos que Aristarco debió seguir la línea argumental de los *Mirmidones* de Esquilo, que se inspiró a su vez en la *Ilíada*. El tema de la cólera de Aquiles fue, desde luego, uno de los favoritos entre los tragediógrafos romanos. Contamos además con un papiro helenísti-

---

[186] Cf. WARMINGTON, *Remains ...*, 1961, 1, p. 272-3.

[187] ENN., *TRF*, p. 38 y ss.

[188] ENN., *TRF*, p. 56-57.

[189] ANDRON., *TRF*, p. 1.

[190] Bickel, 1937, 1 y ss.

[191] WARMINGTON, *Remains ...*, 1967, 2, p. 3. Para Bickel, 1937, 1 y ss., el fragmento era pronunciado por Deidamía amenazando a Aquiles. El drama sería el resultado de una contaminación entre los *Escirios* de Eurípides y un drama helenístico sobre la figura de Aquiles.

[192] NAEV., *TRF*, p. 8.

[193] WARMINGTON, *Remains ...*, 1967, 2, p. 119.

[194] ACC., *TRF*, p. 136-7.

[195] ACC., *TRF*, p. 137-8.

[196] Cf. WARMINGTON, *Remains ...*, 1967, 2, p. 480-1.

[197] D'ANTO, *Accio: I frammenti ...*, 1980, 184.

[198] La palabra *Antiloche* del primer fragmento de los *Mirmidones* hace suponer que Antíloco formaba parte del grupo de amigos que acudía a la tienda de Aquiles (cf. D'ANTO, *Accio: I frammenti ...*, 1980, 188).

[199] Loc. cit. supra.

co[200] acerca del *Aquiles* de Aristarco, que supone un sólido argumento para apoyar esta hipótesis, porque en el epigrama anónimo que contiene, al parecer, se comparaba el Aquiles homérico con el protagonista de la tragedia de Aristarco. Y si se admite la reconstrucción del papiro llevada a cabo por Reitzenstein, Aristarco no sólo se ocupaba en su tragedia de la famosa disputa con Agamenón, sino que dotó al personaje de Aquiles de un carácter peculiar: más poderoso aún que en Homero y con una enorme grandeza moral. La singularidad del título de Ennio (*Aquiles de Aristarco*) apoyaría esta hipótesis. Por otro lado, los fragmentos que nos han llegado de esa tragedia, transmitidos gracias a un Comentario de Festo y a una parodia de Plauto, apuntan a una tensa situación, en la que está a punto de estallar la violencia.

Entre los personajes que podrían haber intervenido en esta tragedia, habría que citar, además de Aquiles, al rey Agamenón y, muy probablemente, a Fénix y Odiseo y algún heraldo. El coro, integrado por soldados del ejército griego, plausiblemente apoyaría a un noble y poderoso Pelida, en contra del injusto Agamenón.

1a[201]

FESTUS, p. 282, 9 Lindsay[202] *Ennius in Achille Aristarchi cum ait,*

Prolato aere astitit

significat clipeo ante se protento.

Cuando Ennio dice en *Aquiles de Aristarco*:

Permaneció en pie cerca del escudo,

alude al escudo tendido ante él.

Comentario:

Con relación al título de Ennio, Jocelyn[203] señala que no hay otra cita semejante en la lexicografía latina y dice que la fuente seguida por Festo se habría limitado a mirar sólo las didascalias colocadas al comienzo del rollo, en lugar del título latino escrito al final o en el *sillybos.* Para

---

[200] Vid. infra *F* 1 a.

[201] En la edición de Nauck no se recoge este fragmento como tal, por ello Snell lo numera como *F* 1a.

[202] *De verborum significatu quae supersunt cum Pauli Epitome.* Ed. W. M. Lindsay. Leipzig, 1913.

[203] Cf. JOCELYN, *Ennius: The Fragments,* 1969, p. 59.

Warmington[204], se trata de una escena de batalla. Tal vez aludiera a la postura defensiva adoptada por Aquiles, ante las provocaciones de Agamenón.

* *

PLAUTUS, *Poenulus* 1 y ss. *Achillem Aristarchi mihi commentari lubet; inde mihi principium capiam ex ea tragoedia*[205]*:*

<AGAM.?> exsurge, praeco, fac populo audientiam.

(A los espectadores) Me dan ganas de imitar el *Aquiles* de Aristarco. Por ello tomaré el comienzo de esta tragedia:

<¿AGAM.?> Sal, heraldo, y haz callar al pueblo.

* *

<PRAECO> sileteque et tacete[206] *atque animum advortite:*
audire iubet vos imperator.

<HERALDO> Guardad silencio, callad y prestadme atención: el general os ordena atender.

Comentario:

Warmington[207] cree que estas líneas se habrían inspirado en libro noveno de la *Ilíada*[208], cuando se convoca la Asamblea nocturna en el campamento griego y Agamenón, aconsejado por Néstor, envía a Aquiles la embajada compuesta por Odiseo, Fénix y Ayante. Para Jocelyn[209] es bastante improbable que una asamblea de guerreros fuese representada sobre la escena del teatro, porque habría sido muy difícil tal montaje en el teatro de Dioniso en Atenas y mucho más en los teatros romanos, donde la audiencia ocupaba incluso el espacio frente a la plataforma del escenario. De hecho, en las tragedias áticas[210] conservadas (exceptuando las *Euménides* de Esquilo), los actos de la Asamblea eran relatados normalmente por mensajeros.

---

[204] WARMINGTON, *Remains...*, 1961, 1, p. 225 *F* 19 (cf. M. SEGURA, *Ennio: Fragmentos*..1984, *F* 9-10 (nota 2): con las palabras *prolato aere astitit* se alude a un combate en el que se hacía referencia a Ayante).

[205] El orden de los versos en la comedia plautina es el siguiente: (vv. 3-4) "*sileteque et tacete atque animum advortite: / audire iubet vos imperator* (...). v. 11: "*exsurge, praeco, fac populo audientiam*".

[206] Para la tautología: cf. JOCELYN, *Ennius: The Fragments*, 1969, p. 166.

[207] WARMINGTON, *Remains ...*, 1961, 1, 218.

[208] *Il.* 9,10-12.

[209] CF. JOCELYN, *Ennius: The Fragments*, 1969, p. 165.

[210] Vid. E., *Hec.* 521 y ss.; ID., *I. A.* 1543 y ss.; ID., *Or.* 884 y ss.

Con relación a los versos 3-49 del prólogo de Plauto, Jocelyn cree que deben ser interpretados como una parodia de las órdenes dadas por Aquiles a los soldados que guardan su tienda en un pasaje de la tragedia de Ennio.

Jahn[211] imaginó que tanto las palabras de Plauto como las del fragmento anterior (*prolato aere astitit*) se referirían a la misma situación: una escena en la que Aquiles mataría a Tersites y Aquiles ordenaría tranquilidad a las tropas, que, indignadas, se abalanzarían sobre él.

Fraenkel[212] ha indicado la semejanza de la parodia de Plauto con un pasaje de las *Tesmoforias* de Aristófanes[213]. Jocelyn[214] dice que la semejanza entre ambos pasajes podría explicarse sin recurrir a Aristarco, pues las asambleas públicas griegas y romanas eran bastante ruidosas; y cree[215] que las palabras *"audire iubet vos"* son una variante de *"vos audire iubeo"*[216], con lo que no sería ya imprescindible la presencia de un heraldo.

* *

Papyrus Petrie 2, 49 (b), I 10-14 περὶ Ἀχιλλ]έως[217] τοῦ Ἀριστάρχου·

Ὁ]μηρείης ἀπὸ Βύβλου
]σονα τε ὃς πλάσατο,
]νονι καὶ τὸν ἄριστον
]ησαμενος[218]

Sobre el *Aquiles* de Aristarco:

... del papiro de Homero
... el cual se lo imaginó,
...] y al mejor
... tras habérselo.

Comentario:

Se trata de un papiro del siglo III a. C. que contiene una colección de epigramas sobre

---

211 Jahn, 1869, p. 191. Vid. Comentario al *F* 4.

212 FRAENKEL, 1962, 119.

213 AR., *Th.* 38: σίγα σιώπα, πρόσεχε τὸν νοῦν. Cf. E. *Hec.*, 529 y ss.

214 Cf. JOCELYN, *Ennius: The Fragments,* 1969, p. 167.

215 Id., 1969, p.166. Cf. Para la fórmula ἀκούετε λεῴ: FRAENKEL, *Horace*, 82,1.

216 Cf. E., *Or.* 1225-30.

217 Suplemento de Blass, *LZB*, 1893, 1434 (cit. ap. *TrGF*, p. 90).

218 Cf. *On the Flinders Petrie Papyri.* Ed. J. P. Mahaffy. Dublín, 1893.

famosas tragedias y comedias, entre los que hay uno dedicado al *Aquiles* de Aristarco y a alguna de las tragedias de Astidamante[219]. En este epigrama parece que el autor comparaba el Aquiles que presentaba Homero en la *Ilíada* con el que protagonizaba la tragedia de Aristarco. Reitzenstein[220] reconstruyó el papiro del siguiente modo:

περὶ Ἀχιλλ]έως τοῦ Ἀριστάρχου·
Ἥρωα ὅς μετεγράψατο Ὁ]μηρείης ἀπὸ Βύβλου
Πηλεΐδην κρατερόν, κρέσ]σονά τε ὅς πλάσατο,
νείκει ὀνειδίσοντα Ἀγαμέμ]νονι καὶ τὸν ἄριστον
καὶ Δαναῶν ἀρχὸν θῆκε ποιη]σάμενος.

(Sobre el *Aquiles* de Aristarco:
"El cual trasladó al héroe a partir del papiro de Homero,
al poderoso Pelida, y más potente se lo imaginó,
en disputa insultando a Agamenón, y como al mejor
jefe incluso de los dánaos lo presentó").

ΤΑΝΤΑΛΟΣ [221]
TÁNTALO

Resulta bastante evidente, gracias al fragmento 1b, que Aristarco siguió una versión diferente a la de Frínico, a saber, que Tántalo compartía mesa con los hombres y que se atrevió a revelar los secretos divinos. Esta versión se remonta a Eurípides, que alude a ella por primera vez en el *Orestes*[222], obra estrenada ca. el 408 a. C. En el prólogo recitado por Electra, se dice de Tántalo: "Tuvo una lengua desenfrenada, el vicio más infame". Es posible que, en este pasaje, Eurípides se inspirara en el *Tántalo* de Aristarco. Si esta hipótesis pudiera demostrarse, tendríamos el año 408 como *terminus ante quem*.

Más dificultad supone imaginarse el lugar en el que trascurría la acción del drama: en *Níobe*[223], Esquilo dice que los Tantálidas poseían un altar en el monte Ida (Lidia).

---

[219] ASTYD., *TrGF* 60 T 9.

[220] Reitzenstein, *BPhW*, 1894, p. 158 (cit. ap. *TrGF*, p. 90).

[221] Vid. *F* 1 b. Para un estudio pormenorizado de este mito y de sus fuentes: v. Capítulo tercero, s. v.

[222] E., *Or.* 10. Cf. APOLLOD., *Epit.* 2, 3; D. S. 4, 74; HYG., *Fab.* 82, 2.

[223] A., *TrGF F* 162.

Sófocles[224] -al igual que Frínico[225]- pudo situar la acción de su *Tántalo* en Sípilo. La acción de la tragedia de Aristarco transcurría, sin duda, en Asia Menor[226], quizás en Paflagonia, como dice Diodoro[227] -única fuente que ubica en un lugar concreto la versión sobre la revelación de los secretos divinos por parte de Tántalo-.

1b[228]

STOBAEUS 2, 1, 1 (2, 3, 6 W.-H) Ἀριστάρχου ἐκ Ταντάλου

καὶ ταῦτ' ἴσον μὲν εὖ λέγειν, ἴσον δὲ μή·
ἴσον δ' ἐρευνᾶν, ἐξ ἴσου δὲ μὴ εἰδέναι.
πλέον γὰρ οὐδὲν οἱ σοφοὶ τῶν μὴ σοφῶν
εἰς ταῦτα γιγνώσκουσιν. εἰ δ' ἄλλου λέγει
ἄμεινον ἄλλος, τῷ λέγειν ὑπερφέρει.

Del Tántalo de Aristarco:

Y de eso es igual hablar bien que no; igual es averiguarlo que no saberlo. Pues, con relación a eso, los sabios no conocen más que los que no lo son. Y, si uno habla mejor que otro, le supera por hablar.

Comentario:

El fragmento, en efecto, procede del florilegio de Estobeo titulado Περὶ τῶν τὰ θεῖα ἑρμηνευόντων. En opinión de Snell, se trataría de palabras de Tántalo, el cual aludiría a lo divino (τὰ θεῖα) por medio de la palabra ταῦτ'. Según Lucas[229], "parece aludirse a esa tajante separación existente entre la esfera de los dioses y la de los hombres, límite ése que nuestro héroe en medio de su boyante prosperidad se atrevió a franquear". Walker[230] indica que la variación idiomática ἐξ ἴσου recuerda a Sófocles, pero que tantas repeticiones en tan breve espacio es algo completamente ajeno al sobrio estilo de la Tragedia. En efecto, nos encontramos ante un estilo plagado de retoricismo: además de las antítesis que surgen por medio del empleo de la negación μὴ o la anáfora

---

[224] Cf. PEARSON, *The fragments* ..., 1917, 2, 209-213.

[225] Vid. nuestra reconstrucción del *Tántalo* de Frínico en el Capítulo tercero, s. v.

[226] En Frigia, según PHERECYD., *FGH* 3 *F* 38; HELLANIC., *FGH* 4 *F* 76 (cf. STR., 12, 8, 21: Tántalo reinaba en Lidia o en Frigia).

[227] D. S. 4, 74.

[228] En la edición de Nauck, que no recoge el *F* 1a, este fragmento integra el *F* 1.

[229] LUCAS, *Sófocles: Fragmentos*. Madrid, 1983, p. 293.

[230] WALKER, 1923, p. 20.

de ἴσον, se emplean varias construcciones en *poliptoton* (λέγειν / λέγει, ἴσον / ἐξ ἴσου, σοφοὶ /σοφῶν, ἄλλου / ἄλλος). Las cesuras, por su parte, encierran (en el 1°, 3° y 5° verso) o remarcan (en el 2° y 4°, tras la pentemímera y heptemímera respectivamente) los términos que tienen que ver con la sabiduría o el discurso. Todo el artificio retórico de estos trímetros yámbicos contrasta con léxico empleado, que se destaca por su sencillez y por la casi total ausencia de términos de la épica o la lírica y la ausencia de resoluciones métricas.

INCERTARUM FABULARUM FRAGMENTA

2

STOBAEUS 4, 20, 9 (4, 437,7 W.-H) Ἀριστάρχου·

Ἔρωτος ὅστις μὴ πεπείραται βροτῶν,
οὐκ οἶδ' ἀνάγκης θεσμόν· ᾧ πεισθεὶς ἐγώ
οὕτω[231] κρατηθεὶς τἄσδ' ἀπεστάλην ὁδούς.
οὗτος γὰρ ὁ θεὸς καὶ τὸν ἀσθενῆ σθένειν
τίθησι καὶ τὸν ἄπορον εὑρίσκειν πόρον.

De Aristarco:

De entre los mortales, quien no ha probado el amor, no conoce la ley de la necesidad. Persuadido por él, yo, así dominado, recorrí estos caminos. Pues este dios determina que el débil sea fuerte, y que, el que no tiene recursos, los encuentre.

Comentario:

Walker[232] ya indicó el fuerte aire declamatorio de este pasaje, en el que aparecen unas antítesis comunes en la tragedia ática. Se trata de oposiciones por medio de palabras compuestas con el prefijo privativo ἀ- (ἀσθενῆ / σθένειν, ἄπορον / πόρον)[233]. Estas antítesis se ven reforzadas por la posición de las cesuras: τὸν ἀσθενῆ queda tras la heptemímera (nótese también la aliteración cruzada de los sonidos |s| y |θ|); y ἄπορον tras la pentemímera. Igualmente, encontramos resueltas por el tribraquio la 2ª sede del penúltimo verso y la 3ª del último. El término κρατηθεὶς nos indica que lo pronuncia un personaje masculino.

3

STOBAEUS 4, 52, 21 (5,1079, 6) Ἀριστάρχου·

---

[231] οὕτω] πόθῳ Meineke, οἴστρῳ Nauck, οὔπω W. Headlam, *CR* 13 (1899), 4.

[232] WALKER, 1923, 21.

[233] Cf. A., *Pr.* 111 (ἄπορα) y 904 (πόριμος); S., Ph., 863 y 979.

ὦ θάνατε, σωφρόνισμα τῶν ἀγνωμόνων.

De Aristarco:

¡Oh muerte, lección de prudencia de los insensatos!

Comentario:

El término σωφρόνισμα sólo fue empleado antes que Aristarco por Esquilo en *Suplicantes*[234]. Estas palabras, de gran contenido moral, podrían aludir al fin de Asclepio (o al de Tersites, en el caso de que alguna tragedia de Aristarco tocara ese asunto[235]) y fueron evocadas por Coricio de Gaza ca. el s. VI d. C. en sus discursos[236]. Snell[237] se pregunta si este fragmento no pertenecería al *Tántalo*, pues su contenido encajaría bien con lo que se dice en el F 1b.

4

ATHENAEUS 13, 612 F ἐγὼ δὲ κατὰ τὸν Ἀρίσταρχον τὸν τραγικὸν ποιητὴν

τάδ' οὐκ ὑπάρχων, ἀλλὰ τιμωρούμενος

καταπαύσω τὸν πρὸς σὲ καὶ τοὺς ἄλλους κύνας ἐνταῦθα λόγον[238].

Yo conforme a Aristarco, el poeta trágico

No por ser el causante de estas cosas, sino por tratar de

alcanzar la venganza.

Pondré fin aquí al discurso pronunciado contra ti y los otros cínicos.

Comentario:

El verso fue imitado casi literalmente por Queremón[239], un poeta trágico del s. IV a. C., que escribió un *Aquiles, asesino de Tersites*. Snell[240] se pregunta si este fragmento no pertenecería al *Aquiles*. Para Jahn[241], estas palabras serían pronunciadas por Aquiles, que trataría de justificar la bofetada mortal que infligió a Tersites por haberle insultado. Según Nauck[242], se trataría de un drama satírico, en vista de la fealdad física

---

234 A., *Supp.* 992.

235 Cf. Comentario al *F* 4.

236 Cf. CHOR., *Or.* 26, 22; 35, 4 (p. 291, 2; 388, 16 Förster-Richtsteig).

237 Vid. *TrGF* 1, p. 91.

238 D., *Ep.* 59, 1345, 20-21 (=*Rh.* 6,535,10 W.) ὥστ' <<οὐκ-τιμ.>> ἀγωνιοῦμαι τὸν ἀγῶνα τουτονί.

239 CHAEREM., *TrGF* 71 *F* 3.

240 Vid. *TrGF* 1, p. 91.

241 Jahn, 1869, 191.

242 NAUCK, *TGF* p. 782. En contra, Collard, 1970, 26, nota 26.

de Tersites[243]. Sin embargo, Robert[244] relacionó la tragedia de Queremón con la representación plástica que aparece sobre una cratera[245] del 350-340 a. C., descubierta en 1899 en Apulia. Gracias a las inscripciones, identificamos a Aquiles, Tersites, Fénix, Diomedes, Atenea y Hermes, entre otros personajes. La figura del decapitado Tersites nos indica que el pintor conocía ya la otra variante mítica transmitida por Licofrón[246] sobre la muerte de este personaje.

Finalmente, aunque Queremón podría haber copiado este verso de cualquiera de las tragedias escritas por Aristarco, no habría que descartar la posibilidad de que este último hubiera dedicado otras piezas al personaje de Aquiles. En tal caso, tal vez hubiera llevado a escena el asunto del asesinato de Tersites en una tragedia perdida (que incluso podría haber formado parte de una trilogía a la que pertenecía también su *Aquiles*). Más difícil sería relacionar la cratera apuliana con esa supuesta primera versión de Aristarco, dado que, por su cronología, es más lógico relacionarla con Queremón. Con todo, hemos de recordar que la fama de Aristarco perduraba todavía en tiempos de Ennio.

5

Scholium in Sophoclis *Oedipum Coloneum* 1320 ἔνιοι οὐ τὸν Ἀταλάντης φασὶ Παρθενοπαῖον στρατεῦσαι ἀλλὰ τὸν Ταλαοῦ, ὃν ἔνιοι διὰ τοῦ κ Καλαὸν προσαγορεύουσι, καθάπερ Ἀρίσταρχος ὁ Τεγεάτης καὶ Φιλοκλῆς[247] ἱστοροῦσι, συγγραφέων δὲ Ἑκαταῖος ὁ Μιλήσιος[248].

Algunos niegan que el Partenopeo hijo de Atalanta fuera quien condujera el ejército, sino el hijo de Tálao, a quien algunos llaman *Kálao*, con "K", como cuentan Aristarco[249] de Tegea y Filocles, siendo el redactor Hecateo de Mileto.

Comentario:

La oración modal presenta una anfibología: no queda claro si el escoliasta alude a una variante mítica sobre la leyenda tebana o a una variante dialectal[250] sobre el nombre de

[243] Cf. *Il.* 2, 216 y ss.

[244] Robert, 1919, 278 y ss.

[245] Vid. fig. nº 37. Cf. KOSSATZ-DEISSMANN, *LIMC* 1. 1, s. v. "*Achilleus*", nº 749.

[246] LYC. 1001 (y sch.).

[247] PHIL. TRAG, *TrGF* 1, 24 *F* 3.

[248] HECAT., *FGH* 1 *F* 32.

[249] Cf. sch. ad. E. *Ph.* 126. Para NAUCK, se trataría del gramático de igual nombre.

[250] Cf. WALKER, 1923, 22.

Tálao[251]. Ignoramos si se trataba de una alusión accidental o si Aristarco dedicó una de sus tragedias a ese asunto[252].

6?[253]

PHOTIUS (*b, z*), α 415

ἀείταν·

τὸν ἑταῖρον, Ἀρίσταρχος δὲ τὸν ἐρώμενον.

Aeítan,

al "camarada", pero Aristarco, al "amado".

Comentario:

El término poético ἀΐτας (empleado por Alceo[254] y Teócrito[255]) que equivaldría al ático ἀΐτης es citado por las fuentes tardías, sobre todo, los lexicógrafos bajo la forma ἀείτας[256]. Aristarco podría haber aludido con este término a Aquiles en la tragedia homónima como ἐρώμενος de Patroclo.

---

[251] Tálao, hijo de Biante, fue uno de los Argonautas. Era padre de Adrasto, Partenopeo, Prónax, Mecisteo, Aristómaco y Erifile (cf. PAUS. 1, 9, 13). Al morir a manos de Anfiarao, su hijo Adrasto (cf. B., *Epigr.* 9, 19 PL, *N.* 9, 9 y ss.) huye a casa de su abuelo Pólibo de Sición. Las desavenencias entre Melampódidas y Biántidas quedó sellada con la boda de Anfiarao y Erifile, hermana de Adrasto. Después Adrasto organiza un ejército contra Tebas, en el que participa Partenopeo (cf. RUIZ DE ELVIRA, 1982, 142-3).

[252] Aqueo I escribió un *Adrasto* (cf. *TrGF* 1, 20 *F* 1). En el s. IV Espíntaro un *Partenopeo* (cf. *TrGF* 1, 40 T 3), al igual que Astidamante II (cf. *TrGF* 1, 60 F 5b), que resultó vencedor en las Dionisias del 340 a. C. Sófocles escribió un drama satírico titulado *Anfiarao* (cf. S., *TrGF* F 113-121). Dramas homónimos se atribuyen a Carcino II (cf. *TrGF* 1, 70 F 1c) y Cleofonte (cf. *TrGF* 1, 77 F 1).

[253] Cf. *AB*, 1, 348, 2 (Bekker) ἀείταν· Ἀριστοφάνης δὲ τὸν ἐρώμενον. Aristófanes de Bizancio, según WILAMOWITZ, 1935-72, vol. 4, p. 528.

[254] ALC., *F* 346, 2 Voigt.

[255] THEOC., *Ep.* 12, 20.

[256] Cf. Conomis, 1982-3, 298.

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO DUODÉCIMO

BICKEL, E.: (1937) "Die Skyrier des Euripides und der Achilles des Livius Andronicus", *RhM* 86, 1-22.

COLLARD, C.: (1970) "On the Tragedian Chaeremon", *JHS* 90, 22-34.

CONOMIS, N. C.: (1982-3) "Concerning the new Photius III", *Hellenika* 34, pp. 287-330.

DIETERICH, A.: (1895) *RE*, 2.1, s. v, "*Aristarchos* 21", pp.861-862.

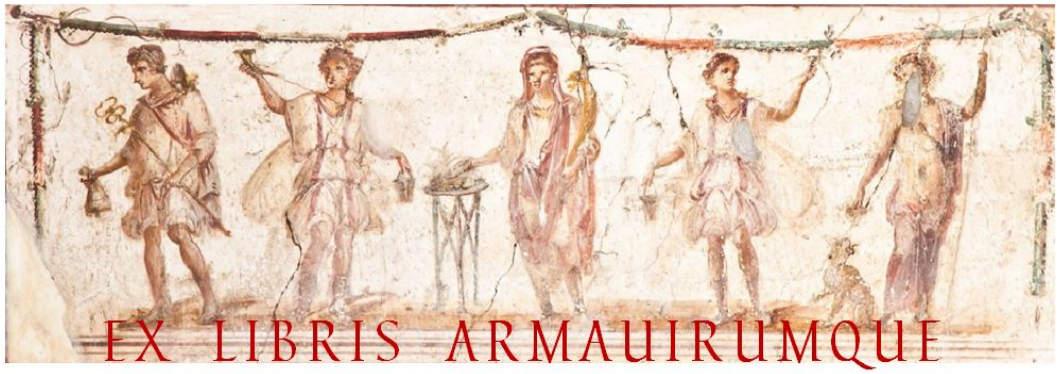
HEIDERICH, G.: (1966) *Asklepios*. Diss. Friburgo de Brisgovia.

JAHN, O.: (1869) "Satura", *Hermes* 3, 175-192.

MORETTI, , L.: (1968) *Inscriptiones Graecae Urbis Romae*. Roma.

ROBERT, C: (1919) *Archäologische Hermeneutik: Anleitung zur Deutung Klassischer Bildwerke*.Berlín.

WEINREICH, O.: (1909) *Antike Heilungswunder: Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer*. Berlín.



CAPÍTULO DECIMOTERCERO:
NEOFRÓN

PREÁMBULO

"Neofrón y el mito de Medea"

Neofrón era natural de Sición[1]. Si aceptamos la suposición de Walker[2] de que su *floruit* fue en el 470 a. C., debió nacer hacia el 510-500 a. C. Nada sabemos de sus razones para desplazarse a Atenas ni el momento en que pudo ocurrir, pero tal vez le moviera la fama de los ἀγῶνες dramáticos. En cuanto a su producción dramática, la *Suda*[3] habla de ciento veinte tragedias. En principio, el número parece demasiado elevado, por lo que podría ser un error paleográfico; ahora bien, si consideramos que la enciclopedia bizantina atribuye noventa dramas a Esquilo -otras fuentes mencionan entre setenta y setenta y cinco-, ciento veintitrés a Sófocles, y noventa y dos a Eurípides, la cifra no parece tan incorrecta. En tal caso, habría que atribuir a Neofrón una longevidad similar a la de Sófocles, que vivió noventa años. Si admitimos que fue un autor prolífico, debió gozar de cierta reputación[4]. Entre tantas obras, habría que pensar en algún premio y, aunque carecemos de cualquier información sobre este tema, las didascalias[5] conservadas permitirían, si se descubren en el futuro nuevos *Testimonia*, hacer un hueco a Neofrón entre los poetas victoriosos del siglo V.

Mayor dificultad supone explicar por qué sólo han llegado citas de su tragedia *Medea*. Los testimonios[6] que poseemos sobre Neofrón indican que Eurípides, al componer su *Medea*, se inspiró en la tragedia del poeta de Sición[7]. Pero una corriente de opinión que parte

---

[1] Sabemos que en esta ciudad existían coros trágicos desde antiguo: cf. HDT. 5, 67.

[2] Cf. R. J. WALKER, *S.: The Ichneutae ...*, 1919, p. 332 y ss.

[3] V. T 1.

[4] Cf. Michelini, 1989, 124.

[5] Para los años de los que carecemos de información sobre los vencedores en los *agones*: v. *TrGF* 1, p. 4 y ss.

[6] V. T 1-3.

[7] Para la bibliografía antigua sobre los eruditos que aceptan la doctrina tradicional de la prioridad de Neofrón (Beck, Matthiae, Elmsley, Weil, Bergk, Decharme, Haigh, Croiset, Walker): vid. SÉCHAN, 1967, p. 592. A este punto de vista se suman también MÉRIDIER, *E.: Médée, ...* Paris, 1925, 110-114; Thompson,

del siglo XIX niega la prioridad de Neofrón[8]. La cuestión hasta el día de hoy sigue sin estar resuelta[9].

Todos los argumentos que Page[10] esgrimió en contra de los fragmentos conservados fueron rebatidos hace tiempo por Thompson[11]. Tampoco resultan creíbles hipótesis como la de Wilamowitz[12], para quien la figura de Neofrón era un invento de los peloponesios, con el que los dorios trataban de reivindicar su papel en el desarrollo de la tragedia frente a los atenienses. Y otros, como Ribbeck[13], incluso mantienen que Neofrón no existió, sino que sería el nombre adoptado por Eurípides, que era todavía demasiado joven, cuando llevó a la escena una primera versión sobre Medea, anterior a la tragedia estrenada en el 431 a. C.

Los testimonios conservados sobre Neofrón constituyen, a nuestro parecer, una preciosa información que no debe ser tratada a la ligera[14]. En caso contrario, muchas de las aserciones sobre la literatura griega y el mundo clásico que aceptamos como válidas correrían idéntico destino. Basándonos en la certeza de dichos testimonios, y tras un exhaustivo análisis de las fuentes mitográficas y de la *Medea* de Eurípides, hemos llegado a la siguiente conclusión: nada impide reconocer a Neofrón el mérito de haber introducido el mito de la malvada hechicera de la Cólquide en el teatro ático del s. V a. C., sin que eso implique ni el más mínimo menoscabo del talento de Eurípides. Todo lo contrario. Trataremos de demostrar más abajo, que fue precisamente Eurípides quien engrandeció la figura de *Medea* y enriqueció la complejidad psicológica del personaje, haciéndola mucho más malvada aún de

---

1944, 14; Colonna, 1950, 36 y ss.; Fritz, 1962, p. 334; Christmann, 1962, 105; Rohdlich, 1968, 51-52; SNELL, 1971, 199 y ss.; Manuwald, 1983, 41-56; Michelini, 1989 115 y ss.; Dunn, 1994, 108, n. 13.

[8] Para la bibliografía antigua sobre los que sostienen la anterioridad de Eurípides (Patin, Paley, Wilamowitz, Nauck, Galli, Crönert, Gödhart, Christ-Schmid, Robert): vid. SÉCHAN, 1926, p. 592 (él mismo se decanta por esta opinión: cf. pp. 592-594; Id., 1927, 234 y ss.). Cf. También Romagnoli, 1928; PAGE, *E.: Medea, ...*, 1938, xxx y ss.; SCHMID, 1940, 370-1 (y n. 6); Giordano, 1961, 83 y ss.; Knox, 1977, 194, n. 7; XANTHAKIS-KARAMANOS, 1980, 177; LESKY, 1983, 218. Recientemente, Moreau, 1994, 320; ADRADOS, 1999, 218.

[9] Valsa, 1929, 35 y ss., prefiere no pronunciarse sobre la cuestión cronológica.

[10] PAGE (vid. E. *Medea*, ..., xxx-xvi), que cree en la existencia de dos poetas con el nombre de "Neofrón".

[11] Thompson, 1944, 10 y ss., ha demostrado que no existe ningún argumento lingüístico en contra de la anterioridad de Neofrón. Cf. Fritz, 1962, 335.

[12] Wilamowitz, 1935-1972, vol. 1, p. 23.

[13] Ribbeck, 1885, 386 y ss. Opiniones similares hallamos en Wecklein, 1891, 26; y Van Leeuwen, 1892, 202 y ss. Otros, como Sakoraphos (*Médée*, 1891) o Bloch, 1901, 120 y ss., creían en la existencia de dos ediciones de la *Medea* de Eurípides: en la primera, Medea se vengaba de Creonte y de Glauce, pero sus hijos eran matados por los corintios. Los fragmentos atribuidos a Neofrón pertenecerían, en realidad, a la primera de esas ediciones (para esta cuestión v. SÉCHAN, 1926, 594).

[14] Cf. Michelini, 1989, 115, n. 1.

lo que se atrevió a dibujarla Neofrón -aunque no tanto como Séneca-. De hecho la extraordinaria fuerza dramática de la *Medea* euripídea acabó eclipsando a las otras "Medeas" del teatro griego[15]. Pero la invención -o su introducción en el teatro- del infanticidio plenamente consciente, aunque tal crimen después no fuera llevado a cabo por Medea[16], es algo que pudo plantearse como una posibilidad de venganza ya en la *Medea* de Neofrón. La tragedia de Neofrón debe valorarse -como apunta Croiset[17]- por haber integrado la primera escena[18] en que se plantea el problema de la conciencia, la duda de la voluntad. Ahí reside precisamente su innovación[19]. Weil[20] sitúa hacia el año 461 a. C. la representación de la obra de Neofrón y Walker[21] hacia el 467, es decir, antes de la *Orestía* de Esquilo, llevada a escena el 458 a. C.

La *Suda*[22] atribuye a Neofrón la introducción de unas escenas en las que intervenían pedagogos y otras en las que había interrogatorios de esclavos[23]. Lo primero podría ser cierto, porque Eurípides emplea frecuentemente los papeles de pedagogos en su teatro[24]. De hecho, en su *Medea*, el pedagogo de los niños tiene un papel bastante destacado. La noticia con relación a las escenas en las que se mostraba la tortura de esclavos resulta más difícil de aceptar, dado que sólo conservamos escenas similares en comedia[25] -en todo caso, podríamos pensar en alguno de los dramas satíricos de Neofrón-.

Neofrón podría haber iniciado una curiosa tendencia realista[26], a la que también se sumó Eurípides[27]. Micchelini[28] dice que la *Medea* de Neofrón supuso "una osada e innovadora

---

[15] Cf. Melero, 1996, 57.

[16] Como intentamos demostrar abajo, la disparidad entre el desenlace de Neofrón y el de Eurípides pudo originar que los comentaristas no afirmen de modo categórico que Eurípides imitó a Neofrón, sino que empleen los términos "parece" (v. T 2) o "dicen" (v. T 1 y T 3).

[17] CROISET, 1929, 3, 385.

[18] V. *F* 2.

[19] Cf. Michelini, 1989, 128.

[20] Weil, 1899, 99 y ss. Conjetura artificiosa e inaceptable para Giordano, 1961, 74.

[21] Cf. R. J. WALKER, *S.: The Ichneutae* ...., 1919, p. 330.

[22] V. T 1.

[23] Christmann, 1962, 1962, 157, considera fiable esta información.

[24] Cf. CROISET, 1929, 3, 384.

[25] Cf. Comentario al T 1.

[26] Cf. CROISET, 1929, 3, 384.

[27] Cf. Michelini, 1989, 125.

[28] Cf. Michelini, 1989, 126.

tentativa de introducir un nuevo tipo de héroe trágico, una mujer en un conflicto doméstico corriente".

Finalmente, coincidimos con la opinión de Giordano[29], según el cual Neofrón presenta un estilo expresivo y, a veces, vibrante, si bien con menor colorido y fuerza dramática que el de Eurípides. No compartimos, sin embargo, su hipótesis de que Neofrón fuera un trágico del s. IV.

TESTIMONIA

1

Suda, ν 218 Νεόφρων ἢ Νεοφῶν, Σικυώνιος, τραγικός· οὗ φασιν εἶναι τὴν τοῦ Εὐριπίδου Μήδειαν· ὃς πρῶτος εἰσήγαγε παιδαγωγοὺς καὶ οἰκετῶν βάσανον. ἐδίδαξε δὲ τραγῳδίας ρκ'[30].

Neofrón o Neofón, sicionio, poeta trágico: dicen que la *Medea* de Eurípides es de él. Fue el primero que introdujo en escena pedagogos y confesiones de esclavos bajo tortura[31]. Representó ciento veinte tragedias.

Comentario:

No conservamos ni una sola escena trágica en la que se obligue a un esclavo a declarar tras ser torturado (como era la costumbre[32]). No es extraño, puesto que la Tragedia rehuía exponer al público a escenas escabrosas, aunque pudiese, "en ciertas circunstancias, mostrar el momento de muerte, y también, con aparente realismo escenas de violencia y sufrimiento físico"[33].

En la Comedia la situación es diferente, así en un divertido pasaje de las *Ranas* de Aristófanes (representada en las Leneas del 405 a. C.) vemos a Éaco dando tormento a Dioniso y a Jantias[34]. Probablemente, la noticia de la *Suda* se refiera a alguno de los dramas satíri-

---

[29] Giordano, 1961, 85.

[30] El artículo continúa así: συνῆν δὲ τὰ μετὰ ταῦτα Ἀλεξάνδρῳ τῷ Μακεδόνι, καὶ διότι φίλος ἦν Καλλισθένει τῷ φιλοσόφῳ, σὺν ἐκείνῳ καὶ αὐτὸν ἀνεῖλεν αἰκισμοῖς. Y Snell (*TrGF*, p. 92) atribuye estas líneas al poeta Nearco, un tragediógrafo incluido entre los *FALSI VEL MAXIME DUBII* (*TrGF* 1, 249).

[31] Lipsius, 1915, 888-895.

[32] Cf. Lipsius, 1915, 888 y ss.; FLACELIÈRE, 1959, 270.

[33] Cf. ARNOTT, 1962, 134 y ss.

[34] AR., *Ra.* 616 y ss.

cos[35] perdidos de Neofrón, en el que se produciría una situación similar, pero con la participación de los sátiros. Snell[36] cree que las innovaciones mencionadas por la *Suda* deben referirse a un poeta cómico más antiguo. Si asumimos que el compilador incluía los dramas satíricos, el número ciento veinte podría integrar treinta tetralogías.

2

Argumentum Euripidis *Medeae* τὸ δρᾶμα δοκεῖ ὑποβαλέσθαι παρὰ Νεόφρονος διασκευάσας, ὡς Δικαίαρχος[37] < ἐν . . . >[38] τοῦ τῆς Ἑλλάδος βίου καὶ Ἀριστοτέλης ἐν ὑπομνήμασι[39]. μέμφονται δὲ αὐτῷ τὸ μὴ πεφυλαχέναι τὴν ὑπόκρισιν τὴν Μήδειαν ἀλλὰ προπεσεῖν εἰς δάκρυα, ὅτε ἐπεβούλευσε τῷ Ἰάσονι καὶ τῇ γυναικί.

El drama (Medea) parece haber sido tomado, tras haberlo adaptado, de Neofrón, como dice Dicearco <en ...> de su *Vida de Grecia* y Aristóteles en sus *Memorias*. Le reprochan no haber conservado fiel el carácter de Medea, sino hacerle caer en llanto[40], cuando tramaba su plan contra Jasón y su esposa.

Comentario:

Giordano[41] señala que en el códice *B* (*Parisinus* 2713), el más antiguo conservado, falta toda la información que alude a Neofrón, lo que restaría, en su opinión, credibilidad al asunto del supuesto plagio de Eurípides. Para Colonna[42], por el contrario, esta información se remontaría al propio Aristóteles.

Con relación a la psicología de la Medea de Eurípides, el comentarista podría estar aludiendo a pasajes de la tragedia, como el siguiente (vv. 922-4)[43]: "Y tú ¿por qué cubres de abundantes lágrimas tus pupilas y vuelves hacia atrás tu blanca mejilla? ¿Por qué no recibes

---

[35] Para la conexión temática entre comedia y drama satírico: v. MELERO, 1994, 350, p. 349 y ss. (para el tema del esclavo: p. 350, nota 38).

[36] Vid. *TrGF*, p. 92.

[37] DICAEARCH. PHIL., *F* 63 W.

[38] < > τοῦ τῆς] τοῦ τε *DF*, περὶ τοῦ τε *A*: Schwartz.

[39] ARIST., *F* 635 (Rose[3]). Snell (*TrGF* 1, p. 92) cree que esta ὑπόθεσις podría atribuirse más bien a Teofrasto.

[40] Cf. sch. in *Med.*, 922.

[41] Giordano, 1961, 73, n. 2.

[42] Colonna, 1950, 36 y ss.

[43] Cf. Weil, 1899, 108, n. 5.

alegre mis palabras?". Este reproche implicaría que la Medea de Neofrón presentaba, desde una perspectiva actual, menos complejidad psicológica.

3

DIOGENES LAERTIUS 2, 134 ὥστε πταίουσιν οἱ λέγοντες μηδὲν αὐτὸν ἀνεγνωκέναι πλὴν τῆς Μηδείας τῆς Εὐριπίδου, ἣν ἔνιοι Νεόφρονος εἶναι τοῦ Σικυωνίου φασίν.

De manera que se equivocan los que dicen que él[44] no ha leído nada, a excepción de la *Medea* de Eurípides, que algunos aseguran que es de Neofrón de Sición.

FRAGMENTA
ΜΗΔΕΙΑ[45]
MEDEA

Tras la muerte de Pelias, Medea y Jasón fueron expulsados de Yolco[46] y marcharon a Corinto[47], donde vivieron felices durante diez años[48]. Existe otra tradición[49] en la que se cuenta que los corintios fueron a Yolco en busca de Medea, para entregarle el trono vacante, al que tenía derecho por parte de su padre Eetes. De esta manera, Jasón reinó en Corinto. Tuvieron hijos, pero, cada vez que Medea daba a luz, los escondía en el templo de Hera Acrea, con el fin de hacerlos inmortales[50]. En un escolio a Píndaro[51], se dice que Hera había prometido a Medea que sus hijos sería inmortales, pues, en consideración a ella, Medea había rechazado los favores de Zeus, después de haber librado a los corintios de una hambruna. Pero de algún modo los niños murieron[52] y Jasón, al descubrir sus manejos, no la

---

[44] (Sc. Menedemo).

[45] Vid. infra *F* 1.

[46] Para los acontecimientos relativos al encuentro entre Jasón y Medea hasta su llegada a Corinto: cf. APOLLOD. 1, 9, 23 y ss.

[47] También se dice que emigraron a Corcira, donde Mérmero, el mayor de sus hijos, fue muerto por una leona (cf. PAUS. 2, 3, 9).

[48] Cf. APOLLOD. 1, 9, 28; D. S., 4, 54, 1-2,

[49] Cf. EUMEL., *PEG F* 3 (= sch. ad. Pl., *O.* 13, 34 f); SIMON., *PMG F* 545; HELLANIC., *FGH* 4 *F* 133; HIPPYS, *FGH* 554 *F* 8. Cf. sch. ad. E., *Med.* 9.

[50] Cf. EUMEL., *PEG F* 5 (= PAUS. 2, 3, 10-11).

[51] Sch. ad. Pl., *O.* 13, 74 g.

[52] Ignoramos de qué manera morían los niños y por qué Hera no mantuvo su promesa (cf. GANTZ, 1993, 368-369).

perdonó y regresó a Yoleo. Medea se marchó también, dejando el trono a Sísifo[53]. Dentro de esta tradición mítica, el gramático Parmenisco da otra versión[54] de la muerte de los hijos de Medea: las mujeres de Corinto, cansadas de ser regidas por una bárbara hechicera, tramaron un plan para matar a sus hijos. Los siete niños y las siete niñas se refugiaron en el recinto de Hera Acrea, pero los corintios no lo respetaron y los mataron ante el altar. Una plaga cayó sobre ellos y debieron realizar sacrificios de expiación por el crimen.

La versión[55] más difundida, no obstante, relata que Creonte, el rey de Corinto, le entregó a Jasón[56] la mano de su hija Glauce[57], a la que desposó tras repudiar a Medea. Medea invocó a los dioses a los que Jasón había prestado juramento, le reprochó su ingratitud y, a continuación[58], envió a su hijos[59] con unos regalos[60] envenenados para la princesa, que murió abrasada[61] junto a su Creonte, cuando trataba de auxiliarla[62]. Después mató[63] a los hijos que había engendrado con Jasón, Mérmero y Feres[64], y huye de Corinto a Atenas[65].

---

[53] Cf., PAUS. 2, 3, 10-11.

[54] Cf. sch.. ad. E., *Med.* 264, 5.

[55] Cf. APOLLOD. 1, 9, 28.

[56] Al que se le reprochaba que tuviera una esposa hechicera y extranjera: cf. HYG., *Fab.* 25, 1.

[57] También llamada Creusa (c. HYG., *Fab.* 25; OV., *Ep.* 12, 53; SEN., *Med.* 495). En el sch. ad. E., *Med.* 19, se dice que Jasón no se casó con la hija de Creonte, sino con la hija de Hipotes, hijo de Creonte.

[58] Tras haber recibido del rey Egeo la promesa de asilo: así en Eurípides y Neofrón (v. infra). La leyenda tradicional contaba que Egeo, cuando regresaba a Atenas, pasó antes por Trecén, donde reinaba Piteo, que comprendió el oráculo de Apolo, según el cual "no debía desatar el pie de su odre de vino, hasta llegar a lo alto de Atenas", emborrachó a Egeo y lo acostó con su hija Etra (cf. APOLLOD. 3, 15, 6; PLU., *Thes.* 3.

[59] Cf. PAUS. 2, 3, 6; y D. S. 4, 54, 6.

[60] Un peplo y una corona de oro en E., *Med.* 784 y ss. (una diadema de oro en HYG., *Fab.* 25, 2-3).

[61] PAUS. 2, 3, 6, cuenta que se arrojó la fuente que lleva su nombre (Glauce), pensando que el agua evitaría las pócimas de Medea.

[62] Existe una variante en la que Medea no envía a sus hijos, sino que incendia el palacio con Creonte y su hija dentro (cf. APUL., *Met.* 1, 10; SEN., *Med.* 883 y ss.; OV., *Met.* 7, 394 y ss.). HYG., *Fab.* 25, 3, cuenta que Medea vio arder el palacio real, tras morir abrasados Jasón, su prometida y Creonte. Cf. D. S. 4, 54, 5. En Eurípides (vv. *Med.* 376 y ss.) Medea considera la posibilidad de quemar la cámara nupcial, pero no lleva a cabo ese plan, pues prefiere servirse de sus venenos.

[63] Cf. HYG., *Fab.* 25, 2; D. S. 4, 55, 1, dice que, tras la muerte de los niños por Medea, los corintios recibieron de Apolo la orden de enterrarlos en el recinto sagrado de Hera. PAUS. 2, 3, 6, al describir el sepulcro de los hijos de Medea, relata que fueron lapidados por los corintios, por haber portado los funestos regalos. Según D. S. 4, 54, 7, uno de los hijos consiguió escapar de Medea.

[64] Cf. sch. ad. E., Med. 117; APOLLOD. 1, 9, 28; HYG., *Fab.* 25, 1; PAUS. 2, 3, 6. 9. En Eurípides (cf. *Med.* 1145) se habla de dos hijos a los que no se nombra. El autor de las *Naupactias* (*PEG F* 9 = PAUS. 2, 3, 9) nombra sólo a Mérmero, que fue muerto por una leona. Otros autores mencionan nombres o números de hijo diferentes: HES., *Th.* 1000-1002, nombra sólo a Medeo, como hijo de Jasón y Medea, criado por Quirón. Cinetón de Lacedemonia autor épico del s. VI a. C. cita un hijo y una hija, Medeo y Eriopis (v. CINAETHO, *PEG F* 2 = PAUS. 2, 3, 9)). HELLANIC., *FGH* 4 *F* 132, dice que Medea se llevó a Polixeno, que también era

Esta tradición cuenta también con otra versión (atribuida a Creófilo[66]), en la que se narra que Medea, que residía en Corinto, mata al rey Creonte por medio de sus venenos. Antes de huir a Atenas[67], deja a sus hijos (todavía muy pequeños) ante el altar de Hera Acrea, con la esperanza de que su padre los defienda, pero los corintios los matan[68] y difunden el rumor de que han sido asesinados por su madre. Parmenisco[69] dice que los corintios le pagaron cinco talentos a Eurípides, para que culpara a Medea de su crimen. Para Gantz[70], aunque este relato carezca de verosimilitud, indica que había una tradición pre-euripídea bien conocida en la que Medea no era culpable de la muerte de sus hijos.

Antes de huir a Atenas, Medea profetiza a Jasón su muerte, golpeado por un despojo de la nave Argo[71]. Los escolios[72] dan varias explicaciones: Jasón había consagrado en el santuario de Hera el borde superior de la popa de la Argo y, cuando entró en el templo, le cayó encima y lo mató; o cuando dormía en la misma nave, cayó sobre él un trozo de leño que estaba podrido. A estas variantes hay que añadir que en el primer argumento de la *Medea* de Eurípides se dice que Estáfilo relataba que la propia Medea fue quien invitó a Jasón a acostarse bajo la popa de la nave. Finalmente, está la versión de Neofrón[73], en la que se anunciaba el suicidio[74] del héroe, ahorcándose con una cuerda[75].

---

hijo de Jasón, a Asia Menor (para Medo, como hijo de Egeo y Medea: vid. infra). D. S. 4, 54, 1-2, menciona a Tésalo, Alcímene y Tisandro. Tésalo logró escapar de Medea y se dirigió a Yolco, donde sucede al fallecido Acasto. Para la versión de Parmenisco, que atribuye a Medea siete hijos y siete hijas: vid. supra.

[65] Cf. OV., *Met.* 7, 391 y ss.; HYG., *Fab.* 25 y 26. En E., *Med.* 1320 (y sch. ad. loc.), huye con los cadáveres de sus hijos en un carro tirado por dragones que recibe de Helios. Según D. S. 4, 54, 7, se marcha a Tebas junto a Heracles, que había intervenido como garante de las promesas que Jasón le hizo a Medea.

[66] Sobre este poeta: vid. infra.

[67] En Atenas Medea engendró con Egeo a Medo (cf. PAUS. 2, 3, 8). Allí trata de asesinar a Teseo, hijo de Egeo (v. APOLLOD., 1, 9, 28; *epit.* 1, 5 y ss.; PLU., *Thes.* 12; D. S. 4, 55, 4-6). Medea regresó a la Cólquide y, al enterarse de que su tío Perses le había despojado del reino a Eetes, lo mató (cf. APOLLOD. 1, 9, 28). En D. S. 4, 56, 1; e HYG., *Fab.* 27, es Medo quien mata a Perses.

[68] Cf. APOLLOD. 1, 9, 28; PAUS. 2, 3, 6 (lapidados); PHILOSTR., *Her.* 53, 4; Ael., loc. cit. infra; sch. in E., *Med.* 1382 b (cf. Roussel, 1920, 157 y ss.).

[69] V. sch., ad E., *Med.* 9. Cf. AEL.,*V. H.* 5, 21.

[70] GANTZ, 1993, 369.

[71] E., *Med.* 1386-1388.

[72] Sch. ad. E., *Med.* 1386.

[73] Vid. *F* 3.

[74] Cf. D. S. 4, 54-55, 1: Jasón se suicida, después de que Medea mata a dos de sus tres hijos, tras haber incendiado el palacio.

[75] Existen otras variantes como la de HYG., *Fab.* 25: Jasón murió con Creonte y su hija en el incendio provocado por los regalos enviados por Medea.

Homero[76] no habla de Medea. La mención más antigua que conservamos aparece en el poema genealógico las *Corintíacas* de Eumelo de Corinto, datado ca. el siglo VIII a. C.: en un fragmento[77] se dice que Medea heredó de Eetes el trono de esa ciudad con Jasón como consorte; y otro fragmento[78] ofrece una interesante versión acerca de la muerte de los hijos de Medea, que habría intentado hacerlos inmortales, escondiéndolos en el templo de Hera. Al ser descubierta, Jasón desoye sus súplicas y se vuelve a Yolco, y ella entrega el reino a Sísifo.

El homérida Creófilo[79], poeta épico de Samos, en un fragmento[80] de su *Toma de Ecalia*, datado ca. el s. VII a. C., hace una referencia aislada al asunto de la muerte de los hijos de Medea. Allí se contaba que Medea, que residía en Corinto, envenenó a Creonte y huyó a Atenas, por temor a los parientes y amigos de éste. A sus hijos, que eran aún demasiado pequeños, los dejó en el altar de Hera Acrea, pero fueron muertos por los parientes de Creonte, que divulgaron la historia de que fueron muertos por su propia madre. Creófilo no explica la causa del asesinato de Creonte. Según Gantz[81], con ello Medea tal vez pretendía asegurarle el trono a Jasón, pero no descarta que, ya en esta versión, el motivo fueran los celos de Medea.

Hesíodo[82] nombra en la *Teogonía* a Medea como hija de Eetes y de Idía y esposa de Jasón, con quien engendra a Medeo. Después de Hesíodo, Carcino de Naupacto relataba diversos pormenores de la expedición de los Argonautas en el poema épico arcaico titulado las *Naupactias*, datado antes del s. V a. C. En un fragmento[83] de ese poema se dice que, tras la muerte de Pelias, Jasón emigró a Corcira y que su hijo Mérmero -no se menciona a ningún otro hijo- fue muerto por una leona, cuando cazaba en el continente.

Los poetas trágicos centraron muchas de sus obras en diferentes episodios del mito de los Argonautas. Esquilo compuso el drama satírico las *Nodrizas de Dioniso*[84], en el que Medea rejuvenecía por medio de la cocción a las ninfas y a sus esposos los sátiros.

---

[76] Aunque sí se menciona a Eetes y a los Argonautas: vid. *Od.* 12, 69 y ss.

[77] EUMEL., *PEG F* 3 (= sch. ad. PI., *O.* 13, 34 f).

[78] EUMEL., *PEG F* 5 (= PAUS. 2, 3, 10).

[79] Cf. *PEG F* 9 *dubium* (= sch.. ad. E., *Med.* 264, 17 y ss.). También podría ser el historiador efesio del siglo IV a. C. (vid. CREOPHYLUS, *FGH* 417 F 3), como indica GANTZ, 1993, p. 369.

[80] Cf. *PEG F* 9.

[81] GANTZ, 1993, 370.

[82] HES., *Th.* 956 y ss.

[83] V. *PEG F* 9 (= PAUS. 2, 3, 9).

[84] A., *TrGF F* 246 a-246 d.

Sófocles compuso un *Egeo*[85], donde abordaba el tema del reconocimiento entre Teseo y su padre. Sin duda, el nudo dramático de esta tragedia residía en el enfrentamiento con Medea[86]. En *Colquidenses*[87], estrenada probablemente al comienzo de su carrera, Medea ayudaba con sus saberes a Jasón -que le había prometido casarse con ella- a apoderarse del vellocino de oro y descuartizaba a su hermano Apsirto en el palacio de Eetes para detener a su perseguidores. En esta tragedia el coro lo formaban mujeres de la región y, entre otros personajes, intervenían, Medea, Jasón, Eetes y un mensajero. En *Escitas*[88], Sófocles abordaba también el asunto de la expedición de los Argonautas. En uno de los fragmentos[89] parece aludirse al asesinato de Apsirto. Medea intervenía también en *Las cortadoras de raíces*[90], cuyo tema era probablemente la venganza de Jasón sobre Pelias[91].

Eurípides obtuvo el tercer premio en el año 431 a.C., el mismo año en que daba comienzo la guerra del Peloponeso, con la tetralogía formada por *Medea, Filoctetes, Dictis* y el drama satírico *Los recolectores*. El poeta había evocado la figura de Medea en otros dramas anteriores: *Las Peliades*[92], cuya acción transcurría en Yolco, fue representada en el 455 a. C., su primer año de participación en los certámenes teatrales; y su *Egeo*[93], producida hacia el 450 a. C.[94], se centraba en los sucesos de Atenas, cuando Medea intenta matar a Teseo, hijo de su amante Egeo[95].

El prólogo de *Medea* lo pronuncia la nodriza, que relata la expedición de los Argonautas y la muerte de Pelias, motivo por el que la pareja esta en Corinto, lugar en el que se desarrolla la acción: Medea ha sido traicionada por Jasón, que ha desposado a la hija del rey Creonte. La nodriza comenta que Medea odia a sus propios hijos y expresa sus temores de que suceda algo inesperado[96]. Antes de la *párodo*, Eurípides introduce una segunda escena

---

[85] S., *TrGF F* 19-25 a.

[86] Cf. LUCAS, *S.: Fragmentos,* 1983, p. 40.

[87] S., *TrGF F* 336-349.

[88] S., *TrGF F* 546-552.

[89] S., *TrGF F* 546.

[90] S., *TrGF F* 534-536.

[91] Aunque Moreau, 1994, p.68, n. 36, sitúa la acción en la Cólquide.

[92] E., *TGF F* 601-616.

[93] E., *TGF, F* 1-13.

[94] Aunque Wilamowitz, 1935-72, 1, p. 18, creía que la tragedia *Egeo* debía de ser anterior a *Medea.*

[95] Cf. WEBSTER, 1967, 77 y ss.

[96] E., *Med.* 36-7.

en la que dialogan la nodriza y el pedagogo de los niños. A continuación entra un coro de mujeres corintias, las cuales muestran desde el principio su solidaridad con Medea, pese a ir en contra de su propia casa real. La acción se desarrolla en cinco episodios. En el primero, Creonte llega para anunciarle a Medea su destierro, pero ella consigue que sea aplazado por un día. En el segundo episodio, entra Jasón y ambos entablan una discusión llena de reproches. En el tercero, sale a escena Egeo, el rey de Atenas. Justifica su presencia diciendo que se dirige a Trecén, para que el rey Piteo, famoso por su sabiduría y elocuencia, le descifre el sentido de un extraño oráculo de Apolo, a quien ha acudido por su esterilidad. Medea le revela sus propias desgracias y se gana su favor. Medea promete ayudarle a engendrar hijos; y Egeo darle asilo en Atenas. Acto seguido, Medea confía al coro sus planes homicidas sobre la princesa y sobre sus propios hijos. El coro de mujeres corintias se lo prohíbe, pero Medea no atiende a razones y envía a la nodriza en busca de Jasón. En el cuarto episodio, la protagonista finge reconciliarse con Jasón, para que consienta que los niños lleven los mortíferos presentes a la hija de Creonte. El momento culminante de la tragedia llega en el quinto episodio. Al anunciar el pedagogo que la princesa ha recibido sus regalos, Medea decide, no sin dudarlo un par de veces, el asesinato de sus hijos. Un mensajero relata la muerte del rey y su hija. En el último estásimo el coro invoca a la Tierra, al Sol y a Zeus para que detengan el infanticidio. El éxodo presenta un carácter bastante complejo, compuesto por dos escenas: en la primera, entra Jasón y el coro le comunica la muerte de sus hijos; y en la otra, aparece Medea, como *deus ex machina*, sobre un carro[97]. De nuevo, ambos se lanzan acusaciones. La protagonista presagia a Jasón su pronta muerte, y rehúsa entregarle los cadáveres de sus hijos, para enterrarlos ella misma en el Santuario de Hera Acrea e instituir una fiesta en su honor.

En el s. V. a.C. también compusieron una *Medea* el tragediógrafo Mórsimo[98] (quizás también su hermano Melantio[99]) y Eurípides[100] el Joven. En el siglo IV, Carcino el Joven[101], nieto del Carcino contemporáneo de Aristófanes, compuso una *Medea*, en la que la heroína se defendía de los que la calumniaban, acusándola de haber asesinado a sus hijos, pues había cometido el error de despedirse de ellos. Con este planteamiento, Carcino seguía la

---

[97] Tirado por dragones (v. sch. ad. E., *Med.* 1320). Aristóteles critica este desenlace: v. *Po.* 1454 A 37.

[98] MORSIMUS, *TrGF* 1, 29 *F* 1.

[99] MELANTH., *TrGF* 1, 23 *F* 1 (= PLUT. 2, 453 E).

[100] Cf. *TrGF* 17 T 1.

[101] CARCINUS, *TrGF* 1, 70 *F* 1e (I = ARIST., *Rh.* 1400 B 9 | II = ANON. in *Rh.* 146, 1 (Rabe).

variante transmitida por Creófilo y, sin duda, criticaba directamente la tragedia de Eurípides, por desviarse de la tradición[102]. Otras tragedias homónimas fueron escritas por Diceógenes[103], Teodorides[104], que obtuvo el segundo premio en las Leneas del 363 a. C., y Diógenes de Sínope[105]. También queda un verso de una *Medea* de Bioto[106], autor de época desconocida.

También debemos hacer referencia a varios *Adespota*:

1°) Un papiro del s. II a. C.[107] pertenecería al comienzo de una pieza dramática en la que vemos un rápido resumen de las desgracias de Medea.

2°) En otro papiro[108] del s. III-II a. C., conservado en Londres, tenemos fragmentos de una *Medea*, que Austin[109] incluyó entre los fragmentos cómicos, aunque la mayoría de los eruditos creen que son versos de una tragedia post-clásica[110]. En esta *Medea*, que tenía un coro de mujeres corintias[111] (como la *Medea* de Eurípides), Egeo parece haber tenido un protagonismo mucho mayor, porque, en el prólogo, recitado probablemente por Jasón, se decía que Egeo había llegado a Corinto tres días antes[112]: (113 y ss. Austin: καὶ νῦν τριταῖον ἡμ[αρ / Αἰγεὺς λιπὼν παρη[... / δάμαρτι κοινοὺς [εἰς λόγους μολεῖν θέλει[113]). Crönert[114] atribuyó la autoría de este papiro a Neofrón (a quien sitúa en el s. IV a. C.[115]), partiendo de que, en uno sus fragmentos[116], el propio Egeo asegura haber llegado a Corinto

---

[102] XANTHAKIS-KARAMANOS, 1980, 35-36.

[103] DICAEOGENES, *TrGF* 1, 52 1 a.

[104] THEODORID. TRAG., *TrGF* 1, 78 A T 1.

[105] DIOG., *TrGF* 88 *F* 1 e.

[106] BIOTUS, *TrGF* 205 *F* 1.

[107] *P.Berol.* 17203 (= *TrGF F* 701).

[108] *P.Lit.Lond.* 77.

[109] V. *CGFP F* 350; cf. *TrGF* 1 p. 92.).

[110] Cf. Crönert, 1906, 1 y ss.; Taplin, 1976, 48; Pöhlmann, 1977, 71; Hunter, 1981, 19 y ss. SUTTON, 1987, 15 y ss., lo reedita, lo estudia y lo cataloga como drama satírico postclásico, al menos posterior al 400 a. C. (Id., 1980, 160, n. 9; 1984, 33-34).

[111] Lo que iría en contra de su adscripción al drama satírico, como apuntó Snell, 1971, p. 205.

[112] Cf. XANTHAKIS-KARAMANOS, 1980, 175-176.

[113] Restaurado así por SNELL, que señala su semejanza con pasajes como E., *Or.* 1098 y ss.; ID., *Tr.* 54.

[114] Crönert, 1906, p. 4; cf. Mekler, 1911, 495. Lo puso en duda Fries, 1904, 170 y ss. Y fue rechazado por PAGE , *E. Medea*, ..., 1938, xxxii, n. 6. La atribución se mantiene en *LSJ* (v. εὐφλεβής).

[115] Cf. Taplin, 1976, 48; Pöhlmann, 1977, 71; Hunter, 1981, 19.

[116] V. infra *F* 1.

para que Medea interprete un oráculo. Hunter[117], por su parte, ha indicado que tanto la métrica como el estilo verbal empleado es trágico, señalando además la escasa fuerza de los argumentos lingüísticos esgrimidos en contra de esa hipótesis. Partiendo de la base de que sean fragmentos de una tragedia, no habría que descartar que el papiro se remontase a la *Medea* compuesta en el s. V a. C. por Neofrón (aunque también podría atribuirse a cualquier otro de los trágicos que tocaron el asunto[118]). El mayor escollo reside en la aparición de la abreviatura χοροῦ (μέλος), frecuente en los papiros de obras post-clásicas[119], pero las razones lingüísticas a las que alude Xanthakis-Karamanos[120] no son de gran peso: el adjetivo εὔτονος (v. 85) se encuentra ya en Hipócrates[121], por lo que sólo restaría el sustantivo τυφεδὼν (v. 94), que no aparece hasta Calímaco[122], como único argumento en contra.

3º) Finalmente, debemos mencionar una cratera[123] apuliana del 330-320 a. C. en la que vemos a Creonte, Medea, el pedagogo y Eetes, que es representado con el típico atuendo trágico.

El mito de Medea fue extraordinariamente popular también entre los comediógrafos: los poetas sicilianos Epicarmo[124] y Dinóloco[125] compusieron sendas *Medeas*. Entre los poetas áticos del siglo V, hallamos títulos homónimos en Cántaro[126] y Estratis[127], que presenta a Medea como una hábil perfumista. Igualmente, en poetas del siglo IV de la talla de Antífanes[128] o Eubulo[129]. En el siglo III a. C., el poeta siciliano Rintón[130], autor de *flíaces*, tal vez parodiara en su *Medea* la tragedia de Eurípides.

---

[117] V. Hunter, 1981, 20-21, sobre καταπιεῖν (v. 88) y διασφάλλει (v. 90); o el empleo del eufemismo κέρας "pene" (v. 97), ya documentado en ARCHIL., *F* 247 (West) y en la tragedia *Auge* de Eurípides (v. *TGF F* 278). Hunter reconoce la dificultad de admitir en tragedia la expresión εὐτόνῳ φλεβί (v. 85), pero añade que hallamos también el término φλέψ con ese sentido en un pasaje de fingido estilo trágico del cómico del s. IV Jenarco (v. XENARCH., *PCG. F* 1, 8). Cf. XANTHAKIS-KARAMANOS, 1980, 176 (y notas 4 y 5).

[118] Así, WEBSTER, 1968, 93, sugirió la *Medea* de Carcino.

[119] Cf. Taplin, 1976, 47.

[120] XANTHAKIS-KARAMANOS, 1980, p. 176.

[121] HP., *Aph.* 3, 17.

[122] CALL., *F* 203, 40 (Pfeiffer). Aunque el adjetivo τυφεδανὲ está ya en Aristófanes (AR., *V.* 1364).

[123] Cf. *TrGF F* 6 a (v. WEBSTER, 1970, III.5.4).

[124] EPICH., *PCG* 1 p. 55.

[125] DINOL., *PCG* 1 p. 179.

[126] CANTHAR., *PCG* 4 *F* 1-4.

[127] STRATT., *PCG* 7 *F* 34-36.

[128] ANTIPH., *PCG* 2 *F* 151.

[129] EUB., *PCG* 5 *F* 64.

[130] RINTH., *PCG* 1 *F* 7.

Los poetas romanos, por lo general, siguieron el fascinante modelo euripídeo: Ennio compuso una *Medea o Medea desterrada*[131], una reproducción en latín de la obra de Eurípides, en la que también se añadía buena parte del asunto de Medea en Atenas[132]. Accio compuso otra *Medea o Argonautas*[133]. Esta tragedia (que seguía la versión de Sófocles), terminaba con la muerte de Apsirto[134]. De la *Medea* de Ovidio quedan dos escasos fragmentos[135], pero, a cambio, conservamos un extenso relato sobre este mito en sus *Metamorfosis*[136] y en sus *Heroidas*[137], que revelan su dependencia de la versión euripídea. Pompeyo Macer, poeta del s. I d. C., escribió en griego una *Medea*, de la que conservamos un fragmento[138], que recuerda mucho a Eurípides. Y de la *Medea* de Lucano[139] y la de Curiacio Materno[140] sólo conocemos el título.

La única tragedia romana completa es la *Medea* de Séneca, desarrollada en cinco actos. La obra, aunque muy similar a la de Eurípides, presenta algunas importantes divergencias[141]: Cuando Jasón trata de justificar su comportamiento, Medea le propone que huya con ella, y ante el rechazo de éste, le pide que sus hijos -que no han sido castigados al destierro- la acompañen. Pero Jasón lo evita, por el gran cariño que les tiene. Séneca suprime el personaje de Egeo y la muerte de los niños se produce ante los ojos de los espectadores. Medea mata a uno de los niños y huye con el cadáver y con su otro hijo al tejado. Jasón se presenta con soldados, para vengarse de Medea por la muerte de Creúsa, y ella mata al otro niño ante su padre y huye por los aires en un carro.

Con relación a los personajes de la versión de Séneca, el papel de la nodriza es mayor, Jasón resulta menos culpable y Medea es mucho más malvada. De hecho, "su maldad se va reafirmando paulatinamente a lo largo de la pieza"[142].

---

131 ENN., *TRF*, p. 43 y ss.

132 Cf. WARMINGTON, *Remains ...*, 1961, vol. 1, p. 311.

133 ACC., *TRF*, p. 187 y ss.

134 Cf. WARMINGTON, *Remains ...*, 1967, vol. 2, p. 456 y ss.

135 OV., *TRF*, p. 230.

136 OV., *Met.* 7, 1-424.

137 OV., *Ep.* 12.

138 POMP. MAC., *TrGF* 180 *F* 1.

139 Cf. *Adnotationes super Lucan.* 3, 11 (Endt).

140 Cf.. TAC., *Dial.* 3-4.

141 V. Oliver, 1969, 135 y ss.

142 Cf. LUQUE, *Séneca, Tragedias*, 1979-80, vol. 1, p. 283).

Hosidio Geta escribió hacia el 200 d. C. el *centón Medea*[143], el más antiguo conservado de su género. Pese a su similitud en estructura con la tragedia de Séneca, presenta la novedad de introducir la sombra de Apsirto y un guardia de Jasón, así como la sustitución del coro de corintios por otro de mujeres de la Cólquide[144]. Finalmente, Dracontio compuso un poema homónimo[145] en hexámetros ca. el s. V d. C.

En el periodo arcaico, como vimos arriba, existían dos tradiciones arraigadas sobre la muerte de los hijos de Medea[146]: en una de ellas, Medea era la responsable involuntaria de su muerte, cuando intentaba hacerlos inmortales; en la otra, se debía a una acción deliberada de los corintios, ante el asesinato de Creonte, envenenado por Medea. Por lo tanto, el tema de los celos y la venganza era, como cree Adrados[147], seguramente preeuripídeo, aunque posterior a Eumelo.

¿Puede atribuirse a Neofrón la introducción de la versión que exculpaba a los corintios con el estreno de su *Medea*[148]? Ello encajaría bien con su origen peloponesio, pero la respuesta es bastante complicada[149], máxime, cuando el asunto no ha sido enfocado correctamente por nadie hasta ahora. A continuación, intentaremos aclarar nuestra posición sobre tan debatido asunto y tratar de solucionarlo en la medida de lo posible.

Todos los intentos de poner fuera de juego a Neofrón por parte de los enardecidos defensores del talento artístico de Eurípides han resultado vanos. Por otro lado, aquellos investigadores que han defendido la anterioridad de Neofrón, otorgándole la oportunidad de abrirse un hueco en la historia de la tragedia griega, han actuado, a nuestro juicio, con demasiada ligereza, al dar por hecho que, en la tragedia del poeta de Sición, los niños morían ya a manos de su madre. En realidad, eso lo infieren a partir de algunas de las palabras de Medea en el fragmento 2.

La ὑπόθεσις sobre la *Medea* de Eurípides, donde se menciona como fuente a Dicearco de Mesina[150], ha sido juzgada demasiado superficialmente por unos y otros. Ese testimonio

---

[143] GETA, *PLM* 4, 219-237.

[144] Cf. Salanitro, *Osidio Geta: Medea*. Introd., testo, trad. e ind. Roma, 1981, p. 73-4.

[145] DRACONT., *PLM* 5, 192 y ss.

[146] La historia de la muerte de Mérmero por una leona era marginal, pues sólo la hallamos en las *Naupactias*.

[147] ADRADOS & DE CUENCA, *Eurípides: Tragedias, Medea*. Madrid, 1995, p. xiv.

[148] Concebida como un *Leidenschaft* por Dihle, 1977, 18; cf. Manuwald, 1983, 44.

[149] Como ya apuntó PAGE, *E.: Medea*, ... 1938, xxxii.

[150] Cf. T 2.

transmite la importantísima información de que Eurípides "adaptó" de Neofrón el tema de Medea. Deducir de ello que en la tragedia de Neofrón Medea asesinaba a sus hijos, aunque es comprensible, carece de apoyo. En el fragmento 2, Medea ordena a los niños alejarse de su vista, porque λύσσα ha entrado en su θυμός, es decir, está a punto de perder la cabeza. Luego invoca desesperada a sus manos y se lamenta por su audacia: ¿Significa esto que la tragedia se cerraba con el asesinato de los hijos? Los eruditos lo han interpretado siempre como el momento inmediatamente anterior al infanticidio, pero, en realidad, no puede asegurarse que tal hecho se llevara a cabo, incluso trataremos de demostrar aquí que en Neofrón no sucedía así.

Si aceptamos la veracidad de los testimonios, Neofrón sería el primer poeta trágico que llevó el mito de Medea al teatro. Cuando el gramático Aristófanes de Bizancio dice que "el argumento no ha sido tratado por ningún otro de los trágicos, evidentemente se refiere a los "Mayores", como ya vimos en otro capítulo, al analizar el mito de Alcestis[151], pues por la época en que escribió sus argumentos, Neofrón debía de ser ya un autor prácticamente ignorado. Neofrón disponía del material manejado en la poesía épica, cuyo influjo puede apreciarse con nitidez en el vocabulario del fragmento tercero. ¿Pero hasta qué punto de la historia estaba desarrollado el mito?

Intentaremos responder a esta cuestión, analizando la evolución de tres personajes que con toda seguridad intervenían en la *Medea* de Neofrón: Medea, Egeo y Jasón. Y, a continuación, analizaremos las diferentes versiones sobre los medios empleados por Medea para realizar su venganza.

Medea

La tradición más antigua (en Eumelo de Corinto) recuerda al mito de Tetis y Peleo: Medea detenta el poder en Corinto, pero arruina su felicidad y pierde a su marido al matar a sus hijos, cuando intentaba hacerlos inmortales. Probablemente, se trataba de una rara versión local, porque, en el resto de las variantes mitográficas, Medea y Jasón residen en Corinto, donde gobierna el rey Creonte. Así, en época arcaica, hallamos también otra versión en la que Medea envenenaba por alguna razón a Creonte y huía de Corinto, mientras que sus hijos eran asesinados por los corintios[152], quienes, a su vez achacaban el crimen a

[151] Vid. Capítulo tercero, s. v. *Alcestis*.

[152] La versión de Parmenisco (v. sch. ad. E., *Med.* 264, 5) sería una contaminación de ambas versiones.

Medea. Vemos, por consiguiente, que de uno u otro modo, desde las primeras versiones, se responsabilizaba del crimen a Medea.

En la tragedia de Eurípides, el primer plan de Medea, tras entrevistarse con Creonte, es asesinar al rey, a su hija y a Jasón[153]. Así se plantea prender fuego al palacio o introducirse con una espada en la cámara nupcial[154], pero al final decide que es mejor recurrir a sus hechizos. Tras su conversación con Egeo, cambia de planes y el objeto de su venganza, como señala Zielinski[155], se desdobla: por un lado atenta contra la princesa (Creonte muere accidentalmente, al intentar ayudarla); por otro lado contra sus propios hijos, con la justificación de que no mueran por manos ajenas. Zielinski[156], en su magistral artículo sobre la "teoría de los motivos rudimentarios", dice que este nuevo propósito de Eurípides sustituyó al "propósito abandonado" de asesinar a sus enemigos en el palacio, que era el "motivo eficaz" en un precursor de Eurípides".

Neofrón, dorio originario de Sición, una ciudad muy próxima a la doria Corinto, seguramente estaba al tanto de las diferentes versiones que circulaban sobre el mito, pero no podemos asegurar, a partir del material que poseemos, que el desenlace se produjera exactamente igual que en Eurípides con la espantosa acción de asesinar a sus hijos, para vengarse de Jasón. La muerte de los niños a manos de su propia madre, de hecho, parece ser una innovación de Eurípides. Según Parmenisco, en un escolio a *Medea*[157], los corintios sobornaron a Eurípides con cinco talentos, para que atribuyeran a la heroína el crimen cometido por ellos contra sus hijos por haber pretendido reinar en Corinto. Aunque la historia del soborno del poeta resulte completamente increíble, aporta un argumento en apoyo de nuestra hipótesis de que la *Medea* de Neofrón finalizaba con otra versión más tradicional[158]. En efecto, si Neofrón hubiera sido el primero en introducir la muerte de los hijos en su tragedia, ello nos habría llegado en algún testimonio. Su origen peloponesio pudo inducirle a introducir una versión más favorable a los corintios: la versión transmitida por Pausanias[159], una variante de la versión transmitida por Créofilo, según la cual los corintios habrían apedreado a los hijos de Medea, pero no porque ésta hubiera envenenado a Creonte, sino porque los niños

---

153 E., *Med.* 373-375.

154 E., *Med.* 376 y ss.

155 ZIELINSKI, 1928, 9.

156 ZIELINSKI, 1928, 8-9.

157 sch. ad. E., *Med.* 9 (cit. supra).

158 A no ser que se aceptara la posterioridad de Neofrón.

159 PAUS. 2, 3, 6.

fueron los que llevaron los maléficos regalos de Medea a Glauce, colaborando así (sin saberlo) en el crimen.

Del fragmento 2 de Neofrón, puede deducirse que Medea, que dice "desdichada por mi audacia", ha llevado a cabo alguna acción de la que teme las consecuencias y hace apartar a sus hijos, porque se encuentra fuera de sí. Esto nos hace pensar que en algún momento de la acción de la tragedia de Neofrón, Medea se planteaba ya la idea del infanticidio . Tal idea, fuera invento suyo o circulara en alguna tradición anterior, no sería en absoluto nueva (pues el infanticidio se daba ya en Eumelo), lo que sí resultaba nuevo era el hecho de tratarse de un acto deliberado (ya no sucede por accidente, al intentar hacerlos inmortales, sino para vengarse de Jasón).

En conclusión, creemos que el infanticidio no lo llegaba a cometer Medea en la tragedia de Neofrón, porque tal vez no acertó (o no se atrevió) a modificar el final tradicional. Pero en cualquier caso, al menos es claro que Neofrón planteó ya la posibilidad del infanticidio y la lucha interna que se libraba en el corazón de Medea, aunque luego el crimen no se llevara a efecto. Y, así, será Eurípides tal vez el primero que se atreva a dar un paso más y lo lleve a la escena.

La amenaza de infanticidio por parte de Medea es aludida desde el comienzo de la tragedia de Eurípides en abundantes ocasiones: la nodriza expresa sus temores en el prólogo[160] Medea les desea que perezcan con su padre en los vv. 112 y ss. Y en los vv. 792 y ss. Medea dice que piensa matar a sus hijos, tras enviarlos con los regalos a su rival y a todo el que la toque, para que nadie se los pueda arrebatar -este temor expresado por Medea podría estar aludiendo a la otra versión-. Tras ser enviados los niños, el coro de mujeres expresa que no le quedan esperanzas de que los niños vayan a vivir. Después de conocer que la princesa ha recibido los regalos se produce el famoso monólogo (vv. 1020 y ss.) en el que duda un par de veces y dice "está completamente decidido y no se puede evitar", tras haber dicho: "Nunca sucederá que yo entregue a mis hijos a los enemigos para recibir un ultraje" . Al recibir las noticias del mensajero sobre la muerte de la princesa y su padre, Medea se dirige al coro (vv. 1236 y ss.): "Amigas, mi acción está decidida: matar cuanto antes a mis hijos y alejarme de esta tierra; no deseo por vacilación, entregarlos a otra mano hostil que los mate. Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que es preciso, los mataré yo que

[160] Cf. vv. 36-7 (y v. 89 y ss.). En opinión de Manuwald, 1983, 40 y ss., las pistas del prólogo y el complejo tratamiento de la motivación de la *Medea* euripídea perdería su efectividad si el asesinato de los niños fuera una innovación completa.

los he engendrado. ¿Así que ármate, corazón mío! ...". Y, armada de valor, entra en la casa. Por último, consumado el crimen de Medea, Jasón entra en escena y, sin saber que sus hijos han muerto ya, expresa sus temores de que los parientes de Creonte les causen algún daño[161].

En definitiva, en todas las ocasiones en que la mente de Medea planea el asesinato de sus retoños, añade que no está dispuesta a que sean otros los que les hagan daño[162]. Se trataría de alusiones a la otra versión, empleada plausiblemente por Neofrón, y con la que Eurípides está intentando despistar a su público que, tras haber asistido a la representación de la tragedia de Neofrón, no cree que tal monstruosidad pueda llegar a cometerse. Y una vez que el crimen se ha cometido, se produce una ironía dramática con la llegada de Jasón, que acude para salvar la vida de sus hijos: "no sea que los parientes (de Creonte) les causen algún mal, en venganza del impío crimen de su madre".

Nuestra hipótesis explicaría también la contradicción que muchos estudiosos han encontrado en los vv. 1058-6: "Aunque no vivan conmigo me servirán de alegría. ¡No, por los vengadores subterráneos del Hades! Nunca sucederá que yo entregue a mis hijos a los enemigos para recibir un ultraje") y que les ha movido a atetizar estos u otros versos. Pero el pasaje se comprende mejor, si se acepta que en la tragedia de Neofrón los niños morían a manos de los corintios.

La obra de Eurípides finaliza con unas palabras del corifeo, que podría reforzar nuestra hipótesis: "(...) muchas cosas, inesperadamente, concluyen los dioses. Lo esperado no se llevó a cabo y de lo inesperado un dios halló el camino[163]. Así se ha resuelto esta tragedia". Entendemos que "lo inesperado" alude al infanticidio y "lo esperado" se refiere a la otra versión sobre la muerte de los niños. Así pues, Eurípides añadió una tercera versión a las que existían en el periodo arcaico, en la que Medea se vengaba, por celos de Jasón, matando a sus propios hijos[164], pero la idea la pudo recoger de la tragedia de Neofrón: Medea se plantearía acabar con la vida de sus hijos, pero los corintios se adelantaban a cualquier movimiento suyo, dando muerte a los niños para vengarse de ella.

El desenlace de la *Medea* de Eurípides sobreviene de modo precipitado. El poeta ha querido y sabido mantener la intriga hasta el último momento. Tal intriga habría resul-

---

[161] E., *Med.* 1303-5.

[162] Para Roussel, 1920, 167, esto se explicaría tan sólo por la existencia de una tradición divergente.

[163] Vid. E., *Med.* 1416-18.

[164] Cf. GANTZ, 1993, 369.

tado mucho más impactante, si el público esperaba que el infanticidio de Medea no fuese a cumplirse al final. Pero el crimen se cumple y la audiencia, que aún no estaba preparada para presenciar un hecho tan tremendo, quedó tan impresionada que Eurípides resultó derrotado: los jueces le otorgan un denigrante tercer premio por una obra de arte, que originaría multitud de parodias, imitaciones y representaciones plásticas[165], y en la que hoy en día vemos una de las más impresionante creaciones de la literatura universal.

Rohdlich[166], al comparar los fragmentos de Neofrón con las escenas similares de la pieza de Eurípides, ha concluido que, mientras que Neofrón destacaría el carácter sobrehumano de Medea y su poder profético, Eurípides presenta a la heroína como una mujer normal, desprovista de poderes sobrenaturales. Desde una perspectiva actual, el personaje de Medea, sin duda, presentaba en la tragedia de Neofrón una profundidad psicológica mucho menos matizada que en la de Eurípides, al que se le criticaba[167] el haber presentado a Medea bañada en lágrimas al conspirar contra Jasón y Glauce.

Jasón

En la versión más antigua (Eumelo) Jasón retorna a Yolco, tras descubrir que Medea mataba a sus hijos al tratar de hacerlos inmortales. El resto de las versiones hablan de la muerte de Jasón[168]. En Eurípides[169], Medea profetiza que morirá, como ya vimos antes, golpeado con un madero de la nave Argo. Y este destino parece que le sobrevendrá en la vejez[170]. La tendencia de Neofrón a la innovación[171] no sólo se aprecia con la introducción de Egeo, sino también con la predicción del suicidio de Jasón[172] por parte de Medea. Las palabras finales del fragmento 3, en las que se explica que su suicidio servirá de lección a todos aquellos que cometan un acto de ὕβρις y traten de ponerse por encima de los dioses, encajarían mejor con el mundo ideológico de Esquilo que con

---

[165] V. Knox, 1977, 193.

[166] Rohdlich, 1968, 44 y ss.

[167] Vid. supra T 2 y sch. in E., *Med.* 922.

[168] Cf. supra.

[169] E., *Med.* 1386 y ss.

[170] Cf. E., *Med.* 1396: οὔπω θρηνεῖς· μένε καὶ γῆρας.

[171] Cf. Michelini, 1989, 125.

[172] V. *F* 3.

el de Eurípides[173], en cuya tragedia, no obstante, encontramos, en boca de Medea, una alusión a la ὕβρις de Jasón[174].

El tono moral de las palabras de Medea en el fragmento 3, indicarían, según Michelini[175], que su venganza ya se ha cumplido y que Neofrón podría haber caracterizado a Jasón de un modo tan negativo y con un final tan infame -ahorcarse era entre los griegos un suicidio típicamente femenino[176]- que el crimen de Medea habría quedado casi atenuado. Pero, en nuestra opinión, el tono de Medea, que se atreve a achacar a Jasón sus malos actos (σῶν κακῶν ἔργων) y que se permite el lujo de dar lecciones (δίδαξις), se entendería todavía mucho mejor, si Medea no hubiera asesinado, a la postre, a sus hijos. La escena final de la *Medea* euripídea revela la situación inversa: Jasón es el que habla de la maldad de Medea[177], mientras que ella no le da lecciones de comportamiento, sino que se muestra rencorosa y vengativa, le reprocha a Jasón su locura[178] o su afrenta[179], y le vaticina una mala muerte[180], pero en ningún caso vemos que de lecciones morales. Por otro lado, Michelini[181] señala que el rechazo de Medea a replicar a Jasón en la obra euripídea[182], tras su largo discurso de denuncia, empleando una fórmula familiar en tragedia (μακρὰν ἂν ἐξέτεινα), podría reflejar la existencia de un largo discurso de Medea contra Jasón en la última escena de la obra de Neofrón.

El suicidio de Jasón en la tragedia de Neofrón era coherente: ¿Cómo le sería posible seguir viviendo en una ciudad cuyos habitantes han sido ultrajados por sus hijos (responsables de haber llevado los regalos), que al mismo tiempo lo son de la mujer que ha asesinado a su princesa y a su rey? ¿Y cómo era posible ignorar el hecho de que sus hijos hayan sido asesinados en un arrebato de cólera por esos habitantes?

---

[173] DEL GRANDE, *1948*, *154*.

[174] Cf. E., *Med.* 1366: ἀλλ' ὕβρις, οἵ τε σοὶ νεοδμῆτες γάμοι.

[175] Michelini, 1989, 125.

[176] Cf. LORAUX, 1989, 33.

[177] V. E., *Med.* 1324, 1363.

[178] V. E., *Med.* 1364.

[179] V. E., *Med.* 1366.

[180] V. E., *Med.* 1386.

[181] Michelini, 1989, 125, n. 48.

[182] E., *Med.* 1351.

Egeo

La participación del personaje de Egeo en esta leyenda es una innovación puramente dramática. En la *Medea* de Eurípides la presencia de Egeo es arbitraria[183], mientras que en la tragedia de Neofrón, la presencia del rey de Atenas estaba justificada[184]: acude a Corinto, para que Medea le interprete un oráculo recibido en Delfos[185]. Ignoramos, sin embargo, en qué momento de la obra hacía acto de presencia. Fries[186] cree que Eurípides evitó a propósito la cuidadosa motivación de la aparición de Egeo, introducida por Neofrón. Para Knox[187] la razón de que Medea ni siquiera se ofrezca a interpretar el oráculo es que ello supondría que Egeo no tendría motivos para encaminarse a Trecén, donde engendraría con Etra a Teseo, patrón de Atenas. Pero Eurípides pudo seguir otra versión del mito[188], pues en su *Medea* presenta a un Egeo casado, que, aparentemente, regresa a Atenas, tras las promesas de curación que le hace Medea[189]. Michelini[190] cree que no habría contradicción en la obra de Neofrón, si Medea interpretaba el oráculo correctamente y Egeo lo olvidaba después en casa de Piteo.

---

[183] Cf. Dihle, 1977, 24. Aristóteles critica la intervención de este personaje en su capítulo sobre el uso de lo irracional en la *Poética* (v. *Po.* 1461 B, 19 y ss.). Según Colonna, 1950, 39, Aristóteles no aludía al personaje de Egeo de la *Medea*, sino a la tragedia *Egeo*.

[184] SÉCHAN, 1926, p. 593, sin embargo, dice que Neofrón "n' avait aucune motif spécial d'introduire Egée, le roi athénien , dans l'histoire de Médée a Corinthe". ¿Pero qué mayor motivo podríamos achacar a un poeta meteco, que la de agradar al público ateniense asistente a la representación, con la introducción de Egeo, uno de sus legendarios reyes, quien, además, tuvo un hijo con Medea? Su presencia, para Michelini, 1989, 130, ofrece una conexión con Atenas, modelo de vida civilizada e intelectual.

[185] Cf. Michelini, 1989, p. 129.

[186] Fries, 1962, p. 386. Según Rohdlich, 1968, pp. 51 y ss., Eurípides (cuya Medea ni siquiera se ofrece a interpretar el oráculo) abandonó la motivación introducida por Neofrón, para mantener a su Medea en el dominio de lo humano y protegerla de la sospecha de que su sabiduría era algo extraordinario.

[187] Knox, 1977, 195, n. 7.

[188] Como cree Schlesinger, 1966, 47. Sobre el nacimiento de Teseo existían diferentes versiones (cf. Capítulo primero s. v. *Muchachos*). Una de ellas lo hacía hijo de Egeo (cf. PLU., *Thes.* 3, 3-4); otra, hijo de Posidón (PAUS. 2, 33, 1; y también B., *Epigr.* 17). Se decía que Etra concibió a Teseo, tras yacer con Egeo y Posidón la misma noche (cf. APOLLOD. 3, 15, 7; HYG., *Fab.* 37). En un ditirambo de Baquílides, datado ca. 474-470 a. C. (cf. B., *Epigr.* 18), se perdería la "ironía dramática" si Egeo no fuera el padre de Teseo. La iconografía más antigua apunta a que Teseo era hijo del dios del mar. Sin embargo, en el propio Eurípides encontramos con ambas versiones: en el prólogo de *Suplicantes* (vv.5-7), Etra dice que su padre la entregó a Egeo, mientras que en *Hipólito*, aunque se llama a Teseo hijo de Egeo (v. 1282 y 1431), el cumplimiento de los tres deseos de Teseo implican la paternidad de Posidón (v. 887 y ss.).

[189] V. E., *Med.* 673 y 756 y ss. Para GANTZ, 1993, 849, n. 29, las intenciones de Eurípides resultan inciertas.

[190] Michelini, 1989, p. 129, n. 65.

En nuestra opinión, las contradicciones que presenta la escena de Eurípides se explicarían bien como el resultado de la combinación de dos versiones, una de Eurípides y otra de Neofrón[191]: Eurípides se ajustó a la innovación de Neofrón (asumiendo que la visita al rey Piteo era lo tradicional[192]), porque la presencia de Egeo era imprescindible, desde un punto de vista argumental, para asegurar una salida a Medea. Una vez que ha conseguido asilo por parte de Egeo, Medea abandona su intención de quemar el palacio y procede a urdir el plan contra la princesa (en el que Creonte resulta una víctima accidental) y, a continuación, contra sus propios hijos. Por otro lado, Eurípides no quiso despegarse del todo de la versión tradicional, por lo que Egeo no justifica el por qué de su presencia en Corinto y manifiesta su intención de ir a Trecén, para consultar a Piteo. El público probablemente podía asumir fácilmente, sin necesidad de más explicaciones, que Egeo, al cruzar el Istmo, pasaba cerca Corinto y quiso hacer una visita a su casa real, topándose con el conflicto. Por otro lado, la promesa de Medea de curarle su esterilidad sería consecuente con lo expuesto años antes por Eurípides en su *Egeo*. Pero, las promesas de Medea y su despedida ulterior no implican necesariamente (ni así lo sentiría el público) que Egeo vaya a desistir en su intención de dirigirse a Trecén.

Los medios de venganza: los "regalos".

En la versión más antigua Medea mataba a Creonte con sus venenos, pero no se dice de qué manera los empleaba. Aunque en la *Medea* de Eurípides, la heroína al principio trama quemar el palacio, después decide enviar a sus hijos con dos regalos[193]: una diadema de oro, que contenía un fuego abrasador[194], y un peplo envenenado, cuyo contacto con el cuerpo era letal. Cuando la princesa se pone esos regalos de Medea, su muerte sobreviene solamente a causa del peplo, cuyos efectos se describen con detalle[195]. Zielinski[196] (que toma este asunto como ejemplo de "doblete de un motivo eficaz") cree que la diadema habría cumplido una función eficaz en una versión anterior a Eurípides. En un relato de Higino[197], se demuestra que la función de la diadema era incendiar el palacio y acabar con sus enemigos Jasón,

[191] Cf. Christmann, 1962, 102 y ss.

[192] Como cree Dihle, 1977, 24.

[193] V. E., *Med.* 949; 960 y ss.; 978 y ss.

[194] Como vemos en el relato de HYG., *Fab.* 25, 2-3

[195] E., *Med.* 1167 y ss.

[196] ZIELINSKI, 1928, 6-7.

[197] Cf. supra.

Creonte y su hija. Aunque Zielinski no se pronuncia sobre el autor, nos gustaría apuntar aquí la posibilidad de que ese motivo fuera el que introdujo Neofrón en su *Medea.*

Diodoro Sículo[198](aunque también menciona la versión de los regalos llevados por los niños) relata que Medea cambió de apariencia con hechizos, entró de noche en el palacio y le prendió fuego con un raíz inflamable -descubierta por Circe- pero Jasón consiguió escapar. Es curioso que Diodoro -único autor que menciona el suicidio de Jasón, aparte de Neofrón- transmita esta versión.

Ignoramos si en la *Medea* de Neofrón tenía lugar el incendio aludido arriba, como cuenta Diodoro, o si Medea le hacía llegar a la hija de Creonte la diadema, pero el hecho de que la heroína de Eurípides se plantee quemar el palacio[199], hace sospechar que ése era el motivo que aparecía en Neofrón, en cuya tragedia tal vez fueran los niños los que le llevaban los "regalos" de Medea a la princesa y sufrían después la venganza de los corintios.

Finalmente, estudiaremos la iconografía y procederemos a la reconstrucción de la tragedia:

Medea es representada desde antiguo en las artes plásticas: en la cista de Cípselo (ca. el s. VII a. C.) aparecía sentada en un trono, con Jasón a la derecha y Afrodita a la izquierda[200]. No obstante, el asunto del infanticidio fue ignorado por los pintores vasculares hasta bastantes años después del estreno de la *Medea* de Eurípides. Así pues, el tema del infanticidio, desconocido en la cerámica ática[201], lo vemos por primera vez ca. el 400 a. C., en un par de vasos hallados en Lucania.

En una cratera[202] lucana Medea, con gorro frigio, aparece montada sobre un carro tirado por dragones dentro de un gran sol. Dos Erinis flanquean la escena y Jasón adopta una actitud bastante pasiva. Pero lo más llamativo es que los cuerpos de los muchachos yazgan sobre el altar ante la desesperación de la nodriza y el pedagogo.

Aunque Sourvinou-Inwood[203] opina que se trata de un desvío iconográfico de la tragedia de Eurípides, no podemos evitar relacionar esta pintura con la variante mitográfica de

---

[198] D. S. 4, 54, 5.

[199] Cf. E., *Med.* 376 y ss.

[200] Cf. PAUS. 5, 18, 3. En varios lecitos de figuras negras del último cuarto del s. VI a. C., se la representa como un ser sobrenatural (vid. Sourvinou-Inwood, 1997, 262).

[201] V. SCHMIDT, *LIMC* 6. 1, s. v. "*Medeia*", pp. 386-398.

[202] Vid. fig. 38.

[203] Para otros vasos en los que Medea mata a sus hijos en un altar o cerca del mismo: Sourvinou-Inwood, 1997, 271.

Creófilo o Pausanias, en la que los niños morían asesinados por los corintios[204].

Posible reconstrucción:

1. Medea recibe el anuncio de su destierro y planea la venganza de sus enemigos: Jasón, la princesa y su padre.

2. Egeo, que se halla en Corinto para que Medea le aclare una respuesta que le ha dado el oráculo de Apolo sobre su infertilidad, le ofrece su apoyo, al conocer su situación.

3. Medea consigue incendiar el palacio de Creonte y se plantea el infanticidio, pero los corintios asesinan a los niños (tal vez por haber llevado la diadema) en el altar del Santuario de Hera.

4. Jasón acude en presencia de Medea, que le anuncia su cobarde suicidio. En conclusión, el logro de Neofrón sería el haber sembrado el germen de un motivo desarrollado más tarde por Eurípides de manera magistral, cuyo empleo de tan sólo dos actores revela su dependencia de la versión de Neofrón[205] y constituye otro argumento a favor de la anterioridad de Neofrón[206]. No es probable que Neofrón finalizara su obra con el recurso del *deus ex machina*[207], como Eurípides, pues Aristóteles[208] criticó a Eurípides por emplear un recurso extemporáneo. Si Neofrón lo hubiera empleado, también lo habría mencionado.

Desde un punto de vista escénico, si asumimos que los muchachos eran asesinados por los corintios, lo más razonable es que algún personaje relatara que ese hecho sucedía sobre el altar del templo de Hera, donde podrían haber sido enviados por su madre para intentar protegerlos.

1

Scholium in Euripidis *Medea* 666 Νεόφρων δὲ εἰς Κόρινθον τὸν Αἰγέα φησὶ παραγενέσθαι πρὸς Μήδειαν ἕνεκα τοῦ σαφηνισθῆναι αὐτῷ τὸν χρησμὸν ὑπ' αὐτῆς, γράφων οὕτω·

---

[204] TAPLIN, 1993, 22-23 (y n. 4), contempla la posibilidad de que el artista se haya inspirado en la versión de Neofrón.

[205] Cf. PAGE, *E.: Medea*, ... 1938, xxxi.

[206] Cf. Weil, 1899, 99 y ss. Sin embargo, Bloch, 1901, 120 y ss., dice que sería producto de una primera *Medea* representada el 455 a. C. con las *Pelíades*.

[207] Esta parece ser también la opinión de Michelini, 1989, 130: "Neophron's ending, wich presented Medeia in a judgmental role resembling that of a *deus ex machina*, is both exaggerated and distorted by Euripides' version, in which she appears more divine and more monstrous than she does human".

[208] ARIST., *Po.* 1454 B 37.

ΑΙΓΕΥΣ· καὶ γάρ τιν' αὐτὸς ἦλυθον λύσιν μαθεῖν
σοῦ· Πυθίαν[209] γὰρ ὅσσαν, ἣν ἔχρησέ μοι
Φοίβου πρόμαντις, συμβαλεῖν ἀμηχανῶ·
σοὶ δ' εἰς λόγους μολὼν ἂν ἤλπιζον μαθεῖν.

Neofrón afirma que Egeo se presentó en Corinto, a fin de que Medea le aclarase la respuesta del oráculo, escribiendo de esta manera:

EGEO: En efecto, vine en persona para comprender de ti la solución, porque no acierto a interpretar la profecía pítica, que me dictó la sacerdotisa de Febo: y hablando contigo, esperaría comprenderlo.

Comentario:

El fragmento se caracteriza por el colorido épico o poético de algunos términos tales como ὅσσαν[210] -que no aparece en ningún otro tragediógrafo- o ἦλυθον (por ἦλθον), no utilizado por Sófocles ni por Esquilo, pero sí por Eurípides[211] en diversos diálogos. Giordano señala que el verbo συμβαλεῖν (v. 3) aparece empleado con el mismo significado también por Eurípides[212] en el pasaje en que interviene Egeo.

2

STOBAEUS, 3, 20, 33 Νεόφρονος ἐν Μηδείᾳ·

<ΜΗΔΕΙΑ·> εἰἐν· τί δράσεις, θυμέ; βούλευσαι καλῶς
πρὶν ἐξαμαρτεῖν καὶ τὰ προσφιλέστατα
ἔχθιστα θέσθαι. ποῖ ποτ' ἐξῆξας τάλας;
κάτισχε λῆμα καὶ σθένος θεοστυγές.
καὶ πρὸς τί ταῦτα δύρομαι, ψυχῆν[213] ἐμήν
ὁρῶσ' ἔρημον καὶ παρημελημένην
πρὸς ὧν ἐχρῆν ἥκιστα; μαλθακοὶ δὲ δή
τοιαῦτα γιγνόμεσθα πάσχοντες κακά;
οὐ μὴ προδώσεις, θυμέ, σαυτὸν ἐν κακοῖς;
οἴμοι, δέδοκται· παῖδες, ἐκτὸς ὀμμάτων

---

[209] Πυθίαν] πρὶν θείαν: Valckenaer.

[210] V. PI., *O.* 6, 62.

[211] E., *Rh.* 660; ID., *El.* 598; *Tr.* 374. Según PAGE, *E.: Medea*, ... 1938, xxxiv, el empleo de ἦλυθον permitiría datar a Neofrón después del s. V a. C. Sin embargo, Thompson, 1944, cita un ejemplo similar del *Cresfontes* (E., *TGF F* 451), datado ca. el 420 a. C.

[212] E., *Med.* 675.

[213] ψυχὴν] τυχὴν K. G.Cobet. *Novae Lectiones*. Leiden, 1858, 74

ἀπέλθετ᾽· ἤδη γάρ με φοινία μέγαν
δέδυκε λύσσα θυμόν. ὦ χέρες χέρες,
πρὸς οἷον ἔργον ἐξοπλιζόμεσθα· φεῦ,
τάλαινα τόλμης, ἢ πολὺν πόνον βραχεῖ
διαφθεροῦσα τὸν ἐμὸν ἔρχομαι χρόνῳ.

En la *Medea* de Neofrón:

<MEDEA:> Muy bien. ¿Qué harás, corazón? Decidir bien, antes que errar y trocar lo más amado en lo más odioso. ¿Hasta dónde te has precipitado, desdichado? Reprime tu voluntad y violencia odiosa a los dioses. ¿Pero por qué profiero estos lamentos, al ver mi alma abandonada y descuidada ante lo que no debería en absoluto? ¿Y entonces somos débiles quienes padecemos tal dolor? ¿No hay temor, corazón, de que te traiciones en el dolor? ¡Ay de mí, está decidido! ¡Hijos, fuera de mi vista!, pues una rabia homicida ya ha penetrado en mi gran corazón! ¡Oh, manos, manos, ¿para qué acción nos armamos de pies a cabeza? ¡Ay! desdichada por mi audacia yo, que voy destruyendo mi mucho esfuerzo en poco tiempo.

Comentario:

Este fragmento se conserva en el tratado Περὶ ὀργῆς de Estobeo. Para Weil[214] se trata de indicaciones esquemáticas a las que insuflará vida Eurípides. Muchos investigadores[215] creen que el pasaje de la *Medea* de Eurípides (vv. 1056-1080), que coincide con el presente fragmento de Neofrón, es una interpolación y editores como Diggle han encerrado el pasaje entre corchetes. Aunque esta cuestión entra fuera de nuestros objetivos, opinamos -siguiendo a Michelini[216]-que el pasaje se puede comprender mejor, partiendo de la hipótesis de que Eurípides hiciera una reelaboración del material utilizado por Neofrón en su tragedia y que, si se suprimiera, la escena acabaría de modo abrupto, sin "el desarrollo retórico necesario, para restablecer el modo y tono heroico anterior".

[214] Cf. Weil, 1899, 99 y ss.

[215] Cf. Manuwald, 1983, 56-61. Para esta cuestión: cf. Michelini, 1989, 116 y ss. (con bibliografía a favor y en contra de la interpolación en n. 8 y ss.).

[216] Michelini, 1989, 117.

Michelini[217] cree que se trata del final de un discurso más largo y que presenta una estructura dividida en tesis, antítesis y síntesis: en la primera parte (1-4) el interlocutor se dirige a su θυμός en segunda persona en términos de σωροσύνη; en la segunda parte (5-9), con el empleo de la primera persona aparece una segunda voz que permite la autocompasión y repudia el lamento. A continuación (de nuevo en segunda persona), se alerta al θυμός para que no se traicione actuando con blandura. En la última parte (10-15), la lucha interna ha sido resuelta, Medea ordena a sus hijos que se aparten de su vista e invoca a sus manos. En los dos últimos versos aparece el tema del esfuerzo inútil de la maternidad[218], del que encontramos un precedente -señala Michelini- en Esquilo[219].

Según Giordano[220], el monólogo de Medea quedaba dividido en dos partes por medio del empleo de la interjección εἶέν -usada en oratoria, se emplea para pasar a un nuevo punto-: Esquilo la emplea en sus *Coéforas*[221], al comienzo de un trímetro yámbico; y Eurípides[222] en su *Medea*.

La expresión del v. 1 (τί δράσεις, θυμέ;) coincide con el v. 1056 de Eurípides[223] (μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάσῃ τάδε) y también con la idea contenida en el v. 1079 (θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων). Θύμος, órgano que tiene a su cargo deseos y emociones[224], actúa como una fuerza imperiosa, urgente, que empuja al hombre a satisfacer su deseo[225]. Aparece tres veces en la misma posición. En los versos 1 y 9, en vocativo, y en el v. 12 en acusativo. En caso vocativo también está documentado en el famoso monólogo de Medea de la tragedia euripídea[226]. Michelini[227] subraya que, al dirigirse Medea a su θυμός, Neofrón ha seguido un mecanismo bastante frecuente en la épica y la lírica griega para exhortarse a uno mismo[228].

---

[217] Michelini, 1989, 126-127.

[218] Cf. E., *Med.* 1028-1030.

[219] En palabras de la nodriza de Orestes: vid. A., *Ch.* 749-763.

[220] Giordano, 1961, 84.

[221] A., *Ch.* 657: εἶέν, ακούω·

[222] E., *Med.* 386: εἶέν· καὶ δὴ τεθνᾶσι.

[223] V. también THGN, *LG* 2 695-696; SOPAT., *PCG* 1 *F* 13, 2. Cf. E., *Med.* v. 695 y ss. y v. 1042.

[224] Cf. un uso similar en E., *Med.* 8.

[225] Cf. Padel, 1992, p. 27.

[226] E., *Med.* 1056.

[227] Michelini, 1989, 127.

[228] Vid. ARCHIL., *F* 128 W. Cf. Snell, 1971, 199 y ss.

En el verso 2, aparece el superlativo προσφιλέστατα, usado en la Tragedia sólo por Sófocles[229], que no lo emplea sustantivado referido a personas, como Neofrón. Eurípides[230] en su *Medea* usa la forma simple φίλτατος para aludir al físico de sus hijos en el monólogo similar al de Neofrón; y Sófocles en *Antígona* emplea el término προσφιλής de modo cercano a Neofrón[231].

El verbo ἐξαΐσσω (verso 3) es usado ya por Homero como mero verbo de movimiento en la *Ilíada*[232]. Referido a una crisis psicológica, como en Neofrón, que lo aplica a θυμός, no tiene parangón[233].

En el verso 4 leemos: κάτισχε λῆμα καὶ σθένος θεοστυγές. Eurípides emplea también el vocablo λῆμα en su *Medea*[234], en boca de Creonte (ἥκιστα τοὐμὸν λῆμα ἔφυ τυραννικόν ἔχων). Esta palabra, poética y trágica, se remonta a Píndaro[235]; Esquilo en *Los siete contra Tebas*[236] alude con ella a la cobardía; y Sófocles[237] la emplea también en sentido negativo ("arrogancia") en *Edipo en Colono*.

σθένος es un término épico y poético: en Homero es el coraje de los guerreros en la lucha. El compuesto θεοστυγές aparece en las *Coéforas* de Esquilo, aludiendo al crimen de las mujeres de Lemnos[238] ("mancha odiosa a los dioses"). Neofrón debe aludir a la idea de matar a los niños.

Los versos 7-8 recuerdan unas palabras de la Medea de Eurípides (vv. 1051-2: ἀλλὰ τῆς ἐμῆς κάκης, τὸ καὶ προσέσθαι μαλθακοὺς λόγους φρενί); y los versos 10-11 recuerdan los vv. 1064 y 1076-7 de Eurípides (πάντως πέπρακται ταῦτα κοὐκ ἐκφεύξεται (...) χωρεῖτε χωρεῖτ· οὐκέτ' εἰμὶ προσβλέπειν οἵα τε † πρὸς ὑμᾶς † ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς)[239]. La estructura del comienzo del verso 10 es muy similar a la del comienzo del v. 1236 de Eurípides (φίλαι, δέδοκται τοὔργον ὡς τάχιστά μοι), que menciona a los hijos (παῖδας) en el verso siguiente.

---

[229] S., *Ph.* 442: στολῆς ὑπάρχει προσφιλεστάτης ἐμοί.

[230] E., *Med.* 1071-2.

[231] S., *Ant.* 858.

[232] *Il.* 12, 145: ἐκ δὲ τὼ ἀΐξαντε πυλάων ("tras lanzarse fuera, combatieron ante las puertas").

[233] No obstante, Homero usa la forma simple (ἀΐσσω) en sentido figurado (*Il.*, 15, 80).

[234] E., *Med.* 348.

[235] PI., *P.* 3, 25.

[236] A., *Th.* 616.

[237] S., *O. C.* 877.

[238] A., *Ch.* 635. Cf. el *Ínaco* de Sófocles(S., *TrGF F* 269 a, 22, 3); en el *Cíclope* de Eurípides (E., *Cyc.* 602: "cocinero de Hades, odiado de los dioses"); y en *Troyanas*, aludiendo a Helena (E., *Tr.* 1213).

[239] Vid. también E., *Med.* 1053: χωρεῖτε, παῖδες, ἐς δόμους.

En los versos 11-12 Medea dice (ἤδη γάρ με φοινία μέγαν / δέδυκε λύσσα θυμόν. ὦ χέρες χέρες). La violencia interna, generalmente femenina, está personificada en Homero y la tragedia por los δαίμονες femeninos Ate y Lisa[240]. Ya en Homero hallamos el vocablo λύσσα, referido a Héctor y Aquiles[241], con un uso idéntico al de Neofrón. La expresión μέγαν θυμόν la hallamos también en Eurípides[242]. El apóstrofe lírico ὦ χέρες χέρες, según Séchan[243], derivaría del v.1071 de Eurípides (ὦ φιλτάτη χείρ, φίλτατον δέ μοι στόμα).

En el verso 13 el verbo ἐξοπλιζόμεσθα presenta la desinencia -μεσθα, bastante habitual en la lengua homérica y los trágicos, que permite evitar la sucesión de tres vocales breves. En la *Medea* euripídea hallamos la misma metáfora en un pasaje muy similar (v. 1242 y ss.: ἀλλ' εἶ' ὁπλίζου, καρδία ...). Se trata de la escena final del quinto episodio, justo antes de entrar a dar muerte a los hijos. La aparición de φεῦ en la sílaba final del trímetro yámbico supone una curiosa anomalía, pues se trata de un caso único de pausa fuerte ante sílaba final de verso. Se podría solucionar corrigiendo el verso, como hizo Meineke (ἐξοπλιζόμεσθα δή ο ἐξοπλιζόμεσθ' ἄρα), quedando φεῦ *extra versum*[244]. En cualquier caso tal anomalía no prueba[245] nada acerca de la datación del fragmento[246].

Los versos 14-15 son una versión abreviada del v.1028 y ss. de Eurípides (ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδίας ... ἄλλως δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις ...). La expresión τάλαινα τόλμης parece aludir a algo hecho antes: Medea tal vez se lamenta de haber enviado a la princesa sus mortales regalos, pues ello va a suponer la ruina de sus niños. Eurípides emplea palabras semejantes en *Medea*, 1028 (ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδίας), al conocer que la princesa a liberado a sus hijos del destierro[247]. El empleo de ἔρχομαι como verbo auxiliar es raro en ático[248].

---

[240] Cf. Padel, 1992, 162-3, que señala la presencia de Lisa entre los personajes del *Heracles* de Eurípides (vv. 815 y ss.), en la que el héroe, enloquecido por ella, mata a sus hijos).

[241] Cf. Padel, 1995, 17 y ss. Así *Il.* 9, 239; o *Il.*, 21, 542.

[242] E., *TGF F* 257: πολλοὺς δ' ὁ θυμὸς ὁ μέγας ὤλεσεν βροτῶν.

[243] SÉCHAN, 1967, 592.

[244] WEST, 1982, 84 (y nota 26).

[245] Como quería PAGE, *E.: Medea*, ... 1938, xxx. Thompson, 1944, 12, dice que Page parece asumir que las supuestas deficiencias de la poesía de Neofrón bastan para establecer que no pudo haber sido escrita hacia mediados de siglo V (cf. Michelini, 1989, 115, n. 5).

[246] Cf. Manuwald, 1983, 52.

[247] V. también: E., *Med.* 1016: ... ἡ τάλαιν' ἐγώ.

[248] Pero ya aparece en HDT. 1, 5, 3, 6.

3

Scholium B in Euripidis *Medea* 1386 οἱ μὲν λέγουσι κατὰ Μηδείας {χόλον ἢ}[249] κέλευσιν ὑπὸ τῇ πρύμνῃ τῆς Ἀργοῦς καταδαρθέντα τὸν Ἰάσονα τελευτῆσαι ἐμπεσόντος αὐτῷ ξύλου[250]. Νεόφρων δὲ ξενικῶτερον ἀγχόνῃ φησὶ τελευτῆσαι· τὴν γὰρ Μῆδειαν παράγει πρὸς αὐτὸν εἰποῦσαν·

ΜΗΔΕΙΑ (πρὸς Ἰάσονα)·
τέλος φ<θ>ερεῖς[251] αὐτὸν αἰσχίστῳ[252] μόρῳ
δέρῃ[253] βροχωτὸν ἀγχόνην ἐπισπάσας.
τοία σε μοῖρα σῶν κακῶν ἔργων μένει,
δίδαξις[254] ἄλλοις μυρίας ἐφ' ἡμέρας
θεῶν ὕπερθε μὴποτ' αἴρεσθαι βροτούς.

Algunos dicen que, por orden de Medea, Jasón murió, cuando pernoctaba bajo la popa de la Argo, al caer sobre él un madero. Neofrón asegura que murió de modo muy extraño con una soga. En efecto, introduce a Medea diciéndole:

MEDEA: (A Jasón) Al final te destruirás con la más infame muerte, tirando de una soga anudada, en torno al cuello, en forma de lazo corredizo. Tal destino te espera por tus malos actos, una lección para otros durante incalculables días, para que los mortales jamás se alcen por encima de los dioses.

Comentario:

La interpretación de este fragmento depende en gran medida de las numerosas correcciones propuestas para emendar el texto[255]. El adjetivo βροχωτὸν es un *hápax* de Neofrón. El término δίδαξις aparece ya en el v. 601 de la *Hécuba* de Eurípides, estrenada ca. el 424 a. C.

---

[249] secl. Schwartz, δόλον ἢ Meineke (*RhM* 53, 1898, 483)

[250] Cf. STAPHILUS, *FGH* 269 *F* 11.

[251] φέρεις (post μόρῳ): Elmsley, transposuit Hermann.

[252] ἐχθίστω: Elmsley.

[253] δέρῃ in fine v.: transposuit Nauck.

[254] διδάξεις τ' ἄλλους: Elmsley.

[255] Cf. Ellis, 1895, 105: τέλος γὰρ <αὐτὸς> αὐτὸν ἐχθίστῳ μόρῳ / φ<θ>ερεῖς {δέρῃ} βροχωτὸν ἀγχόνην ἐπισπάσας (vel σπάσας δέρῃ).

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL CAPÍTULO DECIMOTERCERO

BARONE, C.: (1978) "Neofrone e la *Medea* di Euripide", *RFIC* 106, 129-136.

BETHE, E.: (1918) "Medea-Probleme", *BSG* 70, 22 pp.

BLOCH, L. (1901) "Alkestisstudien", *NJA* 7, 4, 113-132.

COLONNA, A.: (1950) "Testimonianza Aristotelica su neofrone", *Dioniso* 13, 36-41.

CROENERT, W.: (1906) "Die Medea des Neophron". *APF* 3, 1-5.

CHRISTMANN, E.: (1962) *Bemerkungen zum Text der Medea des Euripides*. Diss. Heidelberg, 175 pp.

DIEHL, E.: (1935) "Neophron", *RE* 32, col. 2432-2433.

DIHLE, A.: (1977) *Euripides' Medea, SHAW* 5. Heidelberg.

DUGAS, C.: (1944) "Le premier crime de Médée", *REA* 46, 5-11.

DUNN, F. M.: (1994) "Euripides and the Rites of Hera Akraia" , *GRBS* 35, 103-115.

ELLIS, R.: (1895) "Some Emendations of the Greek Tragic", *CR* 9, 105-106.

FRIES, C.: (1904) "Die *Medeia* des Neophron", *NJA* 13, 170-172.

FRITZ, K. V.:

_____ (1959) "Die Entwicklung der Iason-Medea-Sage und die *Medea* des Euripides", *A & A* 8, 33-106.

_____ (1962) *Antike und moderne Tragödie*. Berlín.

GARCÍA GUAL, C.: (1971) "El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y de su tradición literaria", *Habis* 2, 85-107.

GHIRON-BISTAGNE, P. (1986) "Les avatars de la légende de Médée dans la tragédie post euripidénne et à l'époque gallo-romaine , *CGITA* 2, 121-139.

GIORDANO, D.: (1961) "Neofrone di Sicione, poeta tragico del IV sec. A. C.", *Dioniso* 35, 73-88.

HUNTER, R. L.: (1981) "P. Lit. Lond. 77 and the tragic burlesque in Attic comedy", *ZPE* 41, 19-24.

JOHNSTON, S. I.: (1997) "Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia", *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature Philosophy and Art*. Ed. J. J. Clauss. And . S. I. Johnston. Nueva Jersey.

KNOX, B. M. W.: (1977) "The *Medea* of Euripides", *YCIS* 25, 193-225.

VAN LEEUWEN, J.: (1892) "De Neophronis quae fertur *Medea*", *Mnemosyne*, 202-223.

LIPSIUS, J. H.: (1915) *Das attische Recht und Rechtsverfahren unter Benutzung des attischen Prozesses*. Von M. H. E. Meier und G. F. Schömann. Leipzig. 3 vols.

MANUWALD, B.: (1983) "Der Mord an den Kindern: Bemerkungern zu Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron", *WS* 17, 27-61.

MARCH, J.: (1990) "Euripides the Misogynist?", en *Euripides, Women, and Sexuality*. Ed. A. Powell. Londres-Nueva York.

MEKLER, S.: (1911) "Die Medea-Fragmente des britischen Museums", *Philologus* 70, 492-498.

MELERO, A.: (1996) "Les autres Médées du théâtre grec", *Pallas* 45, pp. 57-68.

MICHELINI, A.: (1989) "Neophron and Euripides' *Medeia*", 1056-1080", *TAPA* 119, 115-35.

MOREAU, A.: (1994) *Le mythe de Jason et Medée: le va-nu-pied et la sorcière*. París.

OHLANDER, S.: (1989) *Dramatic Suspense in Euripides' and Senecas' Medea*. Nueva York.

OLIVER, J. M.: (1969) "Divergencias y puntos de contacto entre la *Medea* de Eurípides y la de Séneca", *Homenaje a J. Alsina*. Barcelona.

PADEL, R.:

_____ (1992) *In and Out of the Mind: Greek images of the Tragic Self*. Nueva Jersey.

_____ (1995) *Whom Gods Destroy: Elements of the Greek and Tragic Madness*. Nueva Jersey.

PÖHLMANN, E.: (1977) "Der Überlieferungswert der χορού-Vermerke in Papyri und Handschriften", *WJA* 3, 69-81.

RIBBECK, O.: (1885) "Die *Medea* des Neophron", *LSCP*, 386-390.

ROHDLICH, H.: (1968) *Die Euripideische Tragödie*. Untersuchungen zu ihrer Tragik. Heidelberg.

ROMAGNOLI, E.: (1928) *Euripide*. Bolonia.

ROUSSEL, P.: (1920) "Médée et le meurtre de ses enfants", *REA* 22, 157-171.

SCHLESINGER, E.: (1966) "Zu Euripides' *Medea*", *Hermes* 94, 26-53.

SÉCHAN, L. (1927) "La légende de Médée", *REG* 40, 234-310.

SNELL, B.: (1971) *Szenen aus griechischen Dramen*. Berlín, 199-205.

SOURVINOU-INWOOD, C.: (1997) "Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy", *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature Philosophy and Art*. Ed. by J. J. Clauss. And . S. I. Johnston. Nueva Jersey, 253-296.

SUTTON, D. F.:

_____ (1980) "Satyr plays at the Lenaia?", *ZPE* 37, 158-160.

_____ (1984) "P.Lit.Lond. 77: a Rebuttal", *ZPE* 56, pp. 33-34.

TAPLIN, O.: (1976) "Χορού and the structure of post-classical tragedy", *LCM* 1, 47-50.

THOMPSON, E. A.: (1944) "Neophron and Euripides' *Medea*", *CQ* 38, 10-14.

VALSA, M.: (1929) "Le meurtre des enfants de Médée chez Néophron et chez Euripide", *Acr* 4, fasc. 1-2, pp. 35-67; y fasc. 3-4, pp. 143-174.

WECKLEIN, N.: (1891) *Ausgewählte Tragödien des Euripides Medea*. Leipzig.

WEIL, H.: (1899) *Sept tragédies d' Euripide*. París.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADRADOS, F., R.:

_____ (1978) "Propuestas para una nueva edición e interpretación de Estesícoro", *Emerita* 46, 251-299.

_____ (1983) *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro*. Madrid. Alianza.

_____ (1987) "Rite, Mythe et Théâtre en Grèce Ancienne" en *Anthropologie et Théâtre Antique, Cahiers du GITA* 3, 37-52.

_____ (1992) *Nueva sintaxis del griego antiguo*. Madrid.

_____ (1999) *Del Teatro griego al teatro de hoy*. Madrid.

ALLEN, J. T. & ITALIE, G.: (1970) *A concordance to Euripides*. Groninga (ed. or., 1954).

ALSINA, J.:

_____ (1964) "Orígenes de la tragedia y política en la Grecia clásica: algunas notas histórico-bibliográficas", *Revista de la Universidad de Madrid* 13, 305-323.

_____ (1983) *Literatura Griega: contenido, problemas y métodos*. Barcelona [1967].

ANDRÉS, R.: (1995) *Diccionario de instrumentos musicales*: de Píndaro a J. S. Bach. Barcelona.

ANDREWES, A.: (1956) *The Greek Tyrants*. Londres.

ANTI, C.: (1947) *Teatri Greci Arcaici*. Padua.

ARIAS, P. E.: (1969) "Teatro e arti figurative nell'antichità classica", *Dioniso* 43, 63-73.

ARNOTT, P. D.:

_____ (1962) *Greek Scenic Conventions in the fifth century B.C.* Oxford.

_____ (1989) *Public and Performance in the Greek Theatre*. Londres y Nueva York.

BÁDENAS, P. & OLMOS, R.: (1988) "La nomenclatura de los vasos griego en castellano. Propuestas de uso y normalización", *AEA* 61, nº 157-8, 61-79.

BALIL, A.: (1964) "Decorado y presentación escénica en el teatro griego", *Revista de la Universidad de Madrid* 13, 325-367.

BAUMEISTER, A.: (1889) *Denkmäler des Klassichen Altertums zur Erlaüterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte*. Munich, vol.1-3.

BEAZLEY, J. D.: (1968[2]) *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford, 3 vols.

BELL, R. E.: (1982) *Dictionary of Classical Mithology & Symbols, Attributes, Associations*. Sta. Barbara and Oxford.

BELOCH, K. J.: (1912-16) *Griechische Geschichte*. Estrasburgo. Vol 1.1 (1912); 1.2 (1913); 2.1 (1914); 2.2 (1916).

BENTLEY, R.: (1857) *Abhandlungen über die Briefe des Phalaris, Themistocles, Socrates, Euripides und über die Fabeln des Aesop*. Leipzig. (ed. or. ingl., 1699).

BERNABÉ, A.: (1992) *Manual de Crítica textual y edición de textos griegos*. Madrid.

BIANCHI, R. & PARIBENI, E.: (1998) *El arte de la Antigüedad Clásica: Grecia.* Madrid (ed. or. it., 1986).

BICKEL, E.: (1987) *Historia de la literatura romana.* Madrid. (ed. or. al., 1960).

BIEBER, M.:

_____ (1928) *Griechische Kleidung.* Berlín-Leipzig.

_____ (1930) *RE* 14.2, s.v. "*Maske*", 2070-2120.

_____ (1961²) *History of greek and roman theatre.* Princenton.

BLANCO, A.: (1960²) *Arte griego.* Madrid.

BLANCO, C.: (1990) *Enciclopedia de los instrumentos musicales.* Valencia.

BONNECHERE, P.: (1994) *Le sacrifice humain en Grèce ancienne.* Kernos, *Suppl.* 3. Atenas-Lieja.

BRACCESI, L. [et alii]: (1979) *I tragici greci e l'occidente.* Bolonia.

BRELICH, A.:

_____ (1958) *Gli eroi greci.* Roma.

_____ (1969) *Paides e Parthenoi.* Roma.

BROMMER, F.: (1944) *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen.* Berlín.

BROWNING, R.: (1963) "A Byzantine Teatrise on Tragedie", *ΓΕΡΑΣ: Acta Universitatis Carolinae.* Praga, 67-81 (repr. R. Browning: *Studies in Byzantine History, Literature and Education.* Londres, 1977).

BUCK, C. D. & PETERSEN, W.: (1945) *A reverse index of Greek nouns and adjectives, arranged by terminations with brief historical introduction.* Chicago.

BUFFIÈRE, F.: (1980) *Eros adolescent: La pédérastie dans la Grèce antique.* París.

BURKERT, W.:

_____ (1966) "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *GRBS* 7, 87-121.

_____ (1985) *Greek Religion: Archaic and Classical.* Oxford. (ed. or. al., 1977).

BUSCHOR, E.: (1943) "Satyrtänze und frühes Drama", *SBAW* 5. Munich, 107 pp.

CALAME, C.: (1990) *Thésée et l'imaginaire athénien: Légende et culte en Gréce antique.* Lausana.

CAMPO, L.: (1940) *I Dramma satireschi della Grecia Antica.* Milán.

CANFORA, L.: (1986) *Storia della Letteratura greca.* Roma-Bari.

CANTARELLA, R.:

_____ (1941) *Eschilo. Parte I: Tradizione e originalitá.* Florencia.

_____ (1971) *La Literatura griega clásica.* Buenos Aires. (ed. or. it., 1967).

_____ (1970) *Scritti minore sul Teatro greco.* Brescia.

_____ (1977) "Alcune considerazioni sulla tragedia greca", *Acme* 30, 5-12.

CARPENTER, T.H.: (2001) *Arte y Mito en la antigua Grecia.* Barcelona (ed. or. ingl.1991).

CATAUDELLA, Q.:

_____ (1954) *Historia de la literatura griega*. Barcelona.

_____ (1965) "Satyricon", *Atti I Congresso Internazionale di studi sul dramma satiresco, Dioniso 39*, pp.158 y ss.

_____ (1969) "La ricostruzione delle tragedie greche perdute", *Saggi sulla tragedia greca*. Florencia, 403-424.

CATTERUCCIA, L. M.: (1965) "L'Iconografia del dramma classico e il suo contributo a nuove prospettive umanistiche dell'Archeologia", *Dioniso* 39, 285-304.

CEADEL, E. B.: (1941) "Resolved feet in the trimeter of Euripides and the chronology of the plays", *CQ* 35, 66-89.

CODOÑER , C. [et alii]: (1997) *Historia de la Literatura Latina*. Madrid.

COHEN, D.: (1991) *Law, Sexuality and Society*. Cambridge.

CONFLENTI, G.: (1932) *Il Ciclope, gli Ichneutae e il dramma satiresco*. Roma.

CROISET, A.: (1929[3]) *Histoire de la Littérature Grecque*. París. Vol. 3.

CRUSIUS, O.:

_____ (1890) "Nauck, Tragicorum Graecorum Fragmenta. ed. sec.", *GGA* vol. 2, 687-704.

_____ (1925) "Lobon und seine Verwandten", *Philologus* 80, 176-192.

CSAPO, E. & SLATER, W. J.: (1995) *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor.

CHAILLEY, J.: (1979) *La musique grecque antique*. Paris.

CHANTRAINE, P.:

_____ (1968) *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. París.

_____ (1974) *Morfología histórica del griego*. Tarragona. (ed. or. fr., 1961).

CHARBONNEAUX, J. [et alii]:

_____ (1969) *La Grecia arcaica*. Madrid, vol. 3. (ed. or. fr., 1968).

_____ (1970) *La Grecia clásica*. Madrid, vol. 7 (ed. or. fr., 1969).

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A.: (1969) *Dictionnaire des symbols*. Paris.

DALE, A.M.: (1968[2]) *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge.

DAREMBERG, C. & SAGLIO, E.: (1969) *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments...* Graz (ed. or. fr., 1877-1919).

DAVIES, J. K.: (1981) *La democracia y la Grecia Clásica*. Madrid (ed. or. ingl., 1978).

DELCOURT, M.: (1938) "La tétralogie et la trilogie attique", *Ant. Class.* 7, 31-50.

DENNISTON, J. D.: (1954[2]) *The Greek particles*. Oxford.

DEUBNER, L.: (1969) *Attische Feste*. Hildesheim (ed. or. Berlín, 1932).

DICKS, D. R.: (1970) *Early Greek Astronomy to Aristotle*. Bristol.

DÍEZ DE VELASCO, F. P.: (1988) *El origen del mito de Caronte*. Investigación sobre la idea popular del paso al más allá en la Atenas Clásica. Madrid. Tesis. 2 vols.

DODDS, E. R.: (1994) *Los griegos y lo irracional*. Madrid. (ed. or. ingl., 1951).

DOVER, K. J.: (1978) *Greek Homosexuality*. Londres.

DOWDEN, K.: (1989) *Death and the Maiden: girl's initiation rites in Greek Mythology.* Londres-Nueva York.

DRAGO, C.: (1933) "I vasi italioti e il teatro greco", *Iapigia*, 3-16.

DUCHEMIN, J.: (1945) *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*. París.

DUNBAR, H.: (1973) *A complete concordance to the comedies and fragments of Aristophanes.* Hildesheim-Nueva York.

DUVIGNAUD, J.: (1965) *Sociologie du Théâtre*. París.

EASTERLING, P. E.: (1997) "From repertoire to canon", *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. P. E. Easterling. Cambridge, pp. 211-227.

EASTERLING, P. E. & KNOX, M. W.: (1985) *The Cambridge History of Classical Literature.* Vol. 1: *Greek Literature*. Cambridge.

EBELING, H. & CAPELLE, C.: (1963) *Lexicon Homericum*. Hildesheim. 2 vols.

ELLENDT, F.: (1965) *Lexicon Sophocleum*. Hildesheim.

ELSE, G. F.: (1965) *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Harvard.

ENGELMANN, W.-PREUSS, E.: (1959) *Bibliotheca Scriptorum Classicorum (1700-1878).* Hildesheim (ed. or., 1880). 2 vols.

ESPEJO, C.: (1990) *Grecia: Sobre los ritos y las fiestas*. Granada.

FARNELL, L. R.:

_____ (1896) *The Cults of the Greek States*. 5 vols. Oxford.

_____ (1921) *Greek hero cults and ideas of inmortality*. Oxford.

FISCHER, I. M.: (1958) *Typische, Motive im Satyrspiel*. Gotinga.

FLACELIÈRE, R.: (1967) *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Buenos Aires. (ed. or. fr. 1959).

FLICKINGER, R. C.: (1936[4]) *The Greek Theater and its Drama*. Chicago.

FORBES-IRVING, P.: (1990) *Metamorphosis in Greek Myth*. Oxford.

FORTI, L.: (1966) *Letteratura e arte figurativa nella Magna Grecia*. Tarento.

FOX, B. & HOPPER, P. J.: (1994) *Voice: Form and Function*. Amsterdam-Filadelfia.

FRAENKEL, E.: (1962) *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma.

FRANCIS, E. D.: (1990) *Image and Idea in Fifth-century Greece*. Londres.

FRAZER, P. -MATTHEWS, E.: (1987) *A Lexicon of Greek Personal Names*. Oxford. 3 vols.

GALLO, I.:

_____ (1981) *Teatro Ellenistico Minore*. Roma.

_____ (1986) *Greek and Latin Papyrology* Londres.

_____ (1988) "Satireschi (drammaturghi)", en *Dizionario degli Scrittori Greci e Latini*. Milán. vol. 3, pp. 1915-25.

GANTZ, T.:

_____ (1979) "The Aischylean Tetralogy: Prolegomena", *AJPh* 74, 289-304.

_____ (1993) *Early Greek Myth.* Baltimore, Londres.

GARCÍA GUAL, C.:

_____ (1970) *El sistema diatético en el verbo griego.* Madrid.

_____ (1987) *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico.* Barcelona.

GARCÍA NOVO, E. & RODRÍGUEZ ALFAJEME, I.: (1998) *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego.* Madrid.

GARVIE, A. F.: (1969) *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy.* Cambridge.

GEISSLER, P.: (1925) *Chronologie der altattischen Komödie.* Berlín [1969² Dublín-Zurich cum add.].

GENTILI, B.:

_____ (1973) *La metrica dei Greci.* Florencia.

_____ (1979) *Theatrical Performances in the ancient World: Hellenistic and Early Roman Theatre.* Londres.

GHIRON-BISTAGNE, P.: (1976) *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique.* París.

GIGANTE, M.:

_____ (1967-8) "Teatro greco in Magna Grecia", *AIIS* 1, p. 35 y ss. (= *Letteratura e arte figurata nella Magna Greci*: Atti del VI Convegno di Studi sulla Magna Grecia. Nápoles, 83-146).

_____ (1971) *Rintone e il teatro in Magna Grecia.* Nápoles.

GOLDHILL, S.: (1997) "The audience of Athenian tragedy", en *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Ed. P. E. Easterling. Cambridge, pp.127-150.

GONZÁLEZ SERRANO, P.: (1996) *Historia universal del arte: Grecia y Roma.* Madrid. vol. 2.

GRAF, F.: (1993) *Greek Mythology.* Baltimore. (ed. or. al., 1987).

DEL GRANDE, C.:

_____ (1927) "Sviluppo musicale dei metri greci", *RIGI* 11, 1-144.

_____ (1932) *Espressione musicale dei Poeti Greci*, Nápoles.

_____ (1948) *Hybris: Colpa e Castigo nell' espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia Antica. Da Omero a Cleante.* Nápoles.

_____ (1961) *Metrica Greca*, Turín.

_____ (1962²) *ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Essenza e Genesi della Tragedia.* Nápoles.

GRAVES, R.: (1985) *Los mitos griegos.* Madrid. 2 vol. (ed. or. ingl., 1955).

GREEN, J. R.:

_____ (1991) "On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens", *GRBS* 32, pp. 15-52.

_____ (1994) *Theatre in Ancient Greek Society.* Londres.

GREEN, J. R. & HANDLEY, E. W.: (1995) *Images of the Greek Theatre.* Londres.

DI GREGORIO, L.: (1967) *Le scene d'annuncio nella tragedia greca.* Milán.

GRIFFIN, A.: (1982) *Sikyon.* Oxford.

GRIMAL, P.: (1981) *Diccionario de la mitología griega y romana.* Barcelona [1951].

GUARDUCCI, M.: (1967) *Epigrafia Greca*. Roma. 4 vols.

LE GUEN, B.: (1995) "Théâtre et cités à l'époque hellénistique", *REG* 108, 59-90.

GUGGISBERG, P.: (1947) *Das Satyrspiel*. Diss., Zurich.

GUGLIELMINO, F.: (1912) *Arte e artifizio nel dramma greco*. Catania.

GUTHRIE, W. K. C.: (1970) *Orfeo y la religión griega*. Londres. (ed. or. ingl., 1966).

HAIGH, A. E.:

_____ (1907[3]) *The Attic Theatre*: a description of the stage and theatre of the athenians, and of the dramatic performances at Athens. Revised and in part re-written by A. W. Pickard-Cambridge. Oxford.

_____ (1946) *Tragic Drama of the Greeks*. Oxford.

HALL, E.: (1989) *Inventing the Barbarian*: Greek self-Definition through Tragedy. Oxford.

HAMMOND, N. G. L.: (1972) "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 13, 387-450.

HAMMOND, N. G. L. & MOON, W. G.: (1978) "Illustrations of Early Tragedy at Athens", *AJA* 82, 371-383.

HARRISON, A. R. W.: (1968-1971) *The Law of Athens*. Oxford. 2 vols.

HARSCH, P. W.: (1994) *A Handbok of Classical Drama*. Standford.

HAVELOCK, E. A.: (1982) *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. Princenton.

HENDERSON, J.: (1991) "Women and the Athenian dramatic festivals", *TAPA* 121, 33-147.

HERINGTON, J.: (1985) *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley.

HIGNETT, C.: (1952) *A History of the Athenian Constitution*: to the end of the fifth Century B. C. Oxford.

HOEPKEN, J.: (1884) *De Theatro antico*. Diss., Bonn.

HOFFMANN, H.: (1951) *Chronologie der attischen Trägodie*. Diss., Hamburgo.

HOLMBOE, H.: (1971) *Concordance to Aeschylus*. Akademisch Boghandel.

HOWALD, E.: (1930) *Die Griechische Tragödie*, Munich.

HUDDILSTON, J. H.: (1898) *Greek Tragedy in the light of vase paintings*. Londres.

HUMBERT, J.: (1960[3]) *Syntaxe grecque*. París.

HUNGER, H.: (1969[6]) *Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*. Viena.

JAEGER, W.: (1957) *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México. (ed. or. al., 1933).

JAHN, O.: (1868) "Satyrn und Satyrdrama auf Vasen", *Ph* 27, 24-27.

JEANMAIRE, H.: (1951) *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. París.

JENS, W.: (1955) *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*. Munich.

JONES, C. P.: (1993) "Greek Drama in the Roman Empire", *Theater and Society in the Classical World*. Ed. R. Scodel. Ann Arbor, University of Michigan, pp. 39-52.

JOST, M.: (1992) *Aspects de la vie religieuse en Grèce*. París.

JOUAN, F.: (1966) *Euripide et les légendes des chants cypriens: des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*. París.

JUDAICH. W.: (1931[2]) *Topographie von Athen*. Munich.

DE JULIIS E.: (1996) *Magna Grecia: L'Italia meridionale dalle origine alla conquista romana*. Bari.

JURMUZIADIS, N. J.: (1974) *Satyriká*. Atenas.

JUST, R.: (1989) *Women in Athenian Law and Life*. Nueva York, Londres.

KAKRIDIS, J. Th.: (1954) "Οἱ Ἱκέτιδες τοῦ Αἰσχύλου", *Helleniká* 13, 165-174.

KIRCHNER, J.:

__ (1901-3) *Prosopographia Attica*. Berlín. (ed. or., 1966).

(1913-1940) *Inscriptiones Atticae Euclidis anno Posteriores*. Ed. minor.

KITTO, H.D.F.: (1950[2]) *Greek Tragedy*. Londres.

KLIMEK-WINTER, R.: (1993) *Andromedatragödien*. Stuttgart.

KNOX, M. W.: (1985) "Minor tragedians", *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge. Vol. 1: *Greek Literature*, 339-45.

KOKOLAKIS, M.: (1960) "Lucian and the Tragic performances in his Time", *Platon* 23-24, 67-109.

KOSSATZ-DEISSMANN, A.: (1978) *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*. Mainz am Rheim.

KOSTER, W. J. W.: (1962) *Traité de métrique greche suivi d'un précis de métrique latine*. Leiden.

KRANZ, W.:

_____ (1919) "Die Urform der attischen Tragödie und Komödie", *NJA* 44.

_____ (1933) *Stasimon*. Berlín.

KRAUSKOPF, I.: (1974) *Die thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*. Mainz am Rhein.

KRETSCHMER, P. & LOCKER, E.: (1963[2]) *Rückläufiges Wörterbuch der griechischen Sprache* (mit Ergänzungen von Kisser). Gotinga.

KRISCHER, T.: (1960) *Das Problem der trilogischen Komposition und die dramaturgische Entwicklung der attischen Tragödie*. Diss. Frankfurt. KRON, U.: (1976) *Die Zehn attischen Philenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen*. Berlín.

KÜHNER, R. - GERTH, B.: (1898-1904) *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Hannover.

LACEY, W. K.: (1968) *The Family in Classical Greece*. Londres.

LAMBRINO, S.: (1951) *Bibliographie de l'Antiquité Classique (1896-1914)*. París.

LAMMERS, J.: (1931) *Die Doppel-und Halbchöre in der antiken Tragödie*. Disss. Münster.

LANDELS, J. G.: (1999) *Music in Ancient Greece and Rome*. Londres.

LASSO DE LA VEGA, J. S.: (1968) *Sintaxis griega*. Madrid. vol. 1.

LENS, J.: (1980) "La reconstrucción de tragedias griegas perdidas, I: Los materiales", *Sodalitas* 1, 87-112.

LESKY, A.:

_____ (1969) *Historia de la Literatura Griega*. Madrid, Gredos (ed. or. al., 1963[2]).

_____ (1983) *Greek Tragic Poetry* (= *die tragische Dichtung der Hellenen*. Gotinga, 1972). Yale, New Haven, Londres.

_____ (2001) *La tragedia griega*. Barcelona. (ed. or. al., 1958).

LÉVÊQUE, P. P. & SÉCHAN, L.: (1990) *Les grandes divinités de la Grèce*. París. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich-Munich. Verlag, 1981-1997. Vols. 1.1 (Aara-Aphlad) - 8.2 (Thespiades-Zodiacus et Suppl. Abila-Thersites).

LICHT, H.: (1953) *Sexual Life in Ancient Greece*. Nueva York.

LIDDEL., H.G. - SCOTT, R. - JONES, A.: (1996) *A Greek-English Lexicón*. With the assistance of R. McKenzie. Oxford.

LISSARAGUE, F.: (1987)"Pourquoi les satyres sont-ils bons a montrer?", *CGITA* 3, 93-106.

LOBECK, C. A.: (1968) *Aglaophamus*. Drei Bücher über die Grundlagen der Mysterienreligion der griechen mit einer Sammlung der Fragmente der orphischen Dichter. Darmstadt. 2 vols. (ed. or., 1829).

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.): (1988) *Historia de la Literatura Griega*. Madrid.

LORAUX, N.: (1989) *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid (ed. or. fr., 1985).

LUCAS, D. W.: (1959) *The Greek tragic Poets*. Londres.

LUCAS, J. M.:

_____ (1989) "Mito y Tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes", *Epos* 5, 35- 56.

_____ (1990) "La tragedia griega. Una valoración de conjunto", *Epos* 6, 37-49.

LUPPE, W.:

_____ (1970) "Zur Datierung einiger Dramatiker in der Eusebios/Hieronymus-Chronik", *Ph* 114, 1-8.

_____ (1972) "Die Zahl der Konkurrenten an den komischen Agonen zur Zeit des Peloponnesischen Krieges", *Ph* 116, 53-75.

LLOYD-JONES, H.:

_____ (1966) "Problems of Early Greek Tragedy." *Estudios sobre la tragedia griega. Cuadernos de la fundación Pastor*, 13. Madrid, 11-33.

_____ (1990) *Greek Epic, Lyric and Tragedy*. Oxford.

MAAS, P.: (1966) *Greek metre*. Oxford. (ed. or. al., 1929).

MACDOWELL, D. M.: (1978) *The Law in Classical Athens*. Londres.

MANCINI, A.: (1895) *Il dramma satirico greco*. Pisa.

MAROUZEAU, J.:

_____ (1927 y ss.) *L'année philologique*. Bibliographie critique et analytique de l'antiquité gréco-latine pour la période 1924 et suivantes. París.

_____ (1969) *Dix années de bibliographie classique*. Bibliographie ... pour la période 1914-1924. Nueva York (ed. or., 1927-28). 2 vols.

MASARACCHIA, A.: (1993) *Orfeo e l'orfismo*. Roma.

MATHIESEN, T. J.: (2000) *Apollo's Lyre:* Greek Music and the Music Theory in Antiquity and the Middles Ages. Lincoln y Londres.

MEINEKE, A.: (1867) *Analecta critica ad Athenaei Deinosophistas*. Leipzig.

MELERO, A.:

_____ (1985) "Origen, forma y función del drama satírico griego", *Symbolae Mitxelena Septuagenario oblatae*, Vitoria, p.167-178.

_____ (1988) "El drama satírico", en *Historia de la Literatura Griega*. Ed. J. A. López Férez, 406-420.

_____ (1994) "Comedia y drama satírico", en *ΧΑΡΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ. Homenaje a L. Gil*. Ed. R. M. Aguilar, M. López, I. Alfageme. Madrid, 341-355.

_____ (1998) "La dramaturgia del drama satírico", en *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*. Ed. E. García Novo & I. Rodríguez Alfageme. Madrid.

METTE, H. -J.:

_____ (1963) *Der Verlorene Aischylos* (*Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft*, 35). Berlín.

_____ (1977) *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*. Berlín-Nueva York.

METZGER, H.: (1984) "Une nouvelle approche de l'image", *BSABR*, pp. 5-9.

MEYER, E.: (1944[4]) *Geschichte des Altertums*. Stuttgart.

MICHAELIDES, S.: (1978) *The Music of Ancient Greece: an encyclopaedia*. Londres.

MICHELINI, A. N.: (1987) *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison.

MILLS, A. S.: (1997) *Theseus and the Athenian Empire*. Oxford.

MOLINARI, C.: (1994) "Lo spazio della tragedia: la scena ateniese nel V secolo a. C.", en *Il teatro greco nell' età di Pericle*. Ed. C. Molinari. Bolonia, pp. 9-64.

MORELLI, G.: (2001) *Teatro attico e pittura vascolare*. Hildesheim.

MOULINIER, L.: (1955) *Orphée et l'orfisme à l'époque classique*. París.

MÜLLER, A..: (1909) "Das Bühnenwesen in der Zeit der von Constantin d. gr. bis Justinian", *NJA* 12, 36-55.

MÜLLER, C. W.: (1984) "Zur Datierung des sophokleischen Ödipus", *AAWM* 5.

MURRAY, G.: (1940) *Aeschylus the Creator of Tragedy*. Oxford.

MYLONAS, G.E.: (1961) *Eleusis and the Eleusinian Misteries*. Nueva Jersey.

NAGY, G.: (1990) "Ancient Greek Poetry, Prophecy and Concepts of Theory", en *Poetry and Prophecy: The beginnings of a literary tradition.* Ed. J. L. Kugel. Ithaca- Londres, 56-64.

NAUCK, A.: (1962) *Tragicae Dictionis: index spectans ad Tragicorum Graecorum Fragmenta.* Hildesheim.

NAVARRE, O.: (1929) *Les représentations dramatiques en Grèce.* París.

NESTLE, W.: (1930) *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie.* Stuttgart.

NILSSON, M. P.: (1955) *Geschichte der griechischen Religion.* Vol.1. 2ª ed. (Handbuch der Altertumswissenchaft, V. 2. 1), Munich.

NORWOOD, G.: (1931) *Greek comedy.* Londres.

OSBORNE, M. J.- BYRNE, S. G.: (1994) *A lexicon of Greek personal Names.* Oxford. v.2.

OSBORNE, R.:

_____ (1993) "Competitive festivals and the polis: a context of dramatic festivals at Athens", *Tragedy, Comedy and the Polis.* Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham 18-20 July 1990. Ed. A. H. Sommerstein. Bari, 21-37.

_____ (1996) *Greece in the Making, 1200-479 B. C.* Londres-Nueva York.

PACK, R. A.: (1965²) *The Greek and Latin literary texts from Greco-Roman Egypt.* Michigan.

PAGANELLI, L.: (1989) "Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena", *Dioniso* 59, 213-282.

PAGE., D. L.: (1962) *Select Literary Papyri* (texts, translations and notes). Londres, 1962, vol. 3.

PAPADOPOULOU, T.: (1998) "Tradition and invention in the Greek tragic scholia: somes examples of terminology", *SIFC* 16, 202-232.

PAPE, W. & BENSELER, G.: (1911³) *Wörterbuchder griechischen Eigennamen.* Braunschweig.

PARIBENI, E.: (1981) "Il teatro e le arti figurative nel mondo ellenico del V secolo", *Prometheus* 7, 73-81.

PATRUCCO, R. (1972) *Lo sport nella Grecia Antica.* Arte e Archeologia: Studi e Documenti 1. Florencia.

PATZER, H.: (1962) *Die Anfänge der Griechischen Tragödie.* Wiesbaden.

PENSA, M.: (1968) "Problemi di iconografia della ceramica apula", *Athenaeum* 46, 236-53.

PERETTI, A.: (1939) *Epirrema e Tragedia. Studio sul dramma attico arcaico.* Florencia. PFEIFFER, R.: (1968) *History of Classical scholarship from the Beginnings of the End of the Hellenistic Age.* Oxford.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.:

_____ (1946) *The Theatre of Dionysus in Athens.* Oxford.

_____ (1962²) *Dithyramb, Tragedy and Comedy.* Ed. rev. by T. B. L. Webster. Oxford.

_____ (1988²) *The Dramatic Festivals of Athens.* Ed. rev. by J. Gould and D. M. Lewis. Oxford. Reissued with supplement and corrections.

PIJOÁN, J.: (1971) *Summa Artis, historia general del Arte.* Madrid, vol. 4 y 5.

PINTACUDA, M.: (1978) *La musica nella tragedia greca.* Cefalú, Palermo.

POHLENZ, M.: (1961) *La tragedia Greca.* Brescia. 2 vols. (ed. or. al., 1954).

POHLSANDER, H. A.: (1964) *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles.* Leiden.

POPE, M.: (1986) "Athenian festival judges. Seven, five, or however many", *CQ* 36,322-6.

PRIVITERA, G. A.: (1994) "Il ditirambo e le origini della tragedia", en *Il teatro greco nell' età di Pericle.* Ed. C. Molinari. Bolonia, 383-292.

RASMUSSEN, T. & SPIVEY, N.: (1991) *Looking at Greek Vases.* Cambridge.

REINACH, S.: (1924) *Répertoire de vases peints grecs et étrusques.* París. 2 vols.

RENEHAN, R.: (1975) *Greek Lexicographical Notes. A Critical Supplement to the Greek- English Lexicon of Liddell-Scott-Jones.* Gotinga.

REVILLA, F. (1990) *Diccionario de iconografía.* Madrid.

RIBBECK, O.: (1875) *Die Römische Trägodie im Zeitalter der Republik.* Leipzig.

RICHTER, G. M. A.: (1965) *The Portraits of the Greeks.* Londres. 3 vols.

ROBERT, C.:

_____ (1881) *Bild und Lied.* Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage (= Philologische Untersuchungen 5). Berlín.

_____ (1898) "Theseus und Meleagros bei Bakchylides", *Hermes* 33, 130-159.

_____ (1920-6) *Die Griechische Heldensage* (= PRELLER: *Griech. Mythol.* 2). Berlín.

ROBERTSON, M.:

_____ (1975) *A History of Greek Art.* Cambridge.

_____ (1985) *El arte griego.* Madrid (ed. or. ingl., 1981).

ROCHE, J. A.: (2000) *La escena de la vida: Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega.* Universidad de Alicante.

ROHDE, E.: (1995) *Psique: el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos.* Málaga (ed. or. al., 1891-1894).

ROMAGNOLI, E.: (1922) *Nel Regno di Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca.* Bolonia.

DE ROMILLY, J.: (1971) *Le temps dans la tragédie grecque.* París.

ROOS, E.: (1951) *Die tragische Orchestrik im Zerrbild der altattischen Komödie.* Lund.

ROSCHER, W. H.: (1884-1937) *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie.* Leipzig. Teubner [Hildesheim, 1977].

ROSE, H. J.: (1964[6]) *A Handbook of Greek Mythologie.* Londres.

ROSE, V.: (1863) *Aristoteles Pseudoepigraphus.* Leipzig [Hildesheim- N.York, 1971].

ROSSI, L. R.:

_____ (1972) "Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico", *Darch* 2-3, 248-302.

_____ (1994) "Sul drama satiresco", en *Il teatro greco nell' età di Pericle* (v. MOLINARI), pp. 353-382.

RUIPÉREZ, M. S. & TÓVAR, A.: (1972[2]) *Historia de Grecia*. Barcelona.

RUIZ DE ELVIRA, A.: (1982[2]) *Mitología clásica*. Madrid.

SANDYS, J. E.: (1967) *History of Classical Scholarship*. Nueva York. 3 vols.

SCHEFOLD, K.:

_____ (1978)*Götter-und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*. Munich.

_____ (1981) *Die Göttersage in der Klassischen und hellenistischen Kunst*. Munich.

_____ (1989) *Die Sagen von den Argonaut, von Theben und Troia in der Klassischen und hellenistischen Kunst*. Munich.

_____ (1993) *Götter-und Heldensagen der Griechen in der Früh-und-Hocharchaischen Kunst*. Munich.

SCHEFOLD, K.& JUNG, F.: (1988) *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*. Munich.

SCHMID, W. & STÄHLIN, O.: (1934-40) *Geschichte der Griechischen Literatur*. Munich. Vol.1.1 (1939); 1.2 (1934); 1.3 (1940).

SCHOULER, B.: (1987) "Les Sophistes et le théâtre au temps des Empereurs", en *CGITA* 3, 273-294.

SCHWYZER, E.: (1939) *Griechische Grammatik*. Munich. 4 vols.

SEAFORD, R.:

_____ (1976) "On the Origins of Satyric Drama", *Maia* 28, 209-221.

_____ (1981) "Dionysiac Drama and Dionysiac Mysteries", *CQ* 31, 2, 252-275.

SÉCHAN, L.:

_____ (1926) *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. París [1967].

_____ (1930) *La danse grecque antique*. París.

SEECK, A.: (1979) *Das griechische Drama*. Darmstadt.

SEGAL, C.:

_____ (1986) "Greek tragedy and society: a structuralist perspective", en *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Texts*. Ithaca & Londres, pp. 43-75.

_____ (1993) "L'homme grec spectateur et auditeur", en *L'Homme grec*. Ed. J. P. Vernant. París, 239-276.

SEIDENSTICKER, B.: (1989) *Satyrspiel* (Wege der Forsch; 579). Darmstadt, 1989.

SERRANO, C.: (1985) "Focio transmisor de cultura clásica", *Erytheia* 6.2, 221-239.

SHAPIRO, H. A.: (1994) *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*. Londres.

SILK, M. S.: (1996) *Tragedy and The Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford.

SIFAKIS, G. M.:

_____ (1967) *Studies in the History of Hellenistic Drama*. Londres.

_____ (1971) *Parabasis and Animal Choruses. A contribution to the History of Attic Comedy.* Londres.

SIMON, E:

_____ (1988) *The ancient Theatre.* New York. (ed. or. al., 1972).

_____ (1982) "Satyr-plays on Vases in the time of Aeschylus", *The Eye of Greece: Studies in the Art of Athens.* Ed. By Kurzt and B. Sparkes. Cambridge, pp. 123-148.

SNELL, B.: (1982) *Griechische Metrik.* Gotinga.

SOUSA E SILVA, M. F.: (1987) *Crítica do teatro na comédia antiga.* Coimbra.

SOUTO, F.: (2000) "La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua", *Eclás* 118, 11-26.

SPARKES, B. A.:

_____ (1991) a: *Greek Art* (Greece & Rome, New Surveys in the Classics, nº 22). Oxford.

_____ (1991) b: *Greek Pottery: an Introduction.* Manchester.

STAHL, J. M.: (1907) *Kritische-historische Syntax der griechischen Verbums der klassischen Zeit.* Heilderberg.

STEFFEN, V.:

_____ (1952[2]) *Satirographorum Graecorum Fragmenta.* Poznan.

_____ (1971) "The Satyr-dramas of Euripides", *Eos* 59, 203-226.

_____ (1975) "De testimoniis papyraceis et epigraphicis ad tragoedias Graecas et drama satyricum pertinentibus", *Eos* 63, 233-244.

_____ (1977) "De fabularum satyricarum generibus", *Eos* 64, 187-92.

_____ (1979) *De Graecorum fabulis satyricis.* Breslavia.

STEPHANIS, I. E.: (1988) *Dionysiakoi Technitai. Symboles sten Prosopographia tou Theatrou kai tes Mousikes ton Archaion Ellenon.* Heraclio.

STOESSL, F.:

_____ (1937) *Die Trilogie des Aischylos, Formgesetze und Wege der Rekonstruction.* Baden.

_____ (1957) "*Prologos*", *RE*, 23.1, col. 632-641.

SUTTON, D. F.:

_____ (1974) "Father Sylenus: Actor or Coriphaeus?", *CQ* 24, 176-84.

_____ (1975) "Athletics in the Greek Satyr Play", *RSC* 23, 203-209.

_____ (1977) "Notes on the vocabulary of minor tragic poets", *Glotta* 55, 208-212.

_____ (1980) *The Greek Satyr play.* Meisenheim am Glan.

_____ (1985) "Il dramma satiresco", en *La letteratura greca della Cambridge University.* Milán. Vol. 1, pp. 629-47.

_____ (1987) *Papyrological Studies in Dionysiac Literature.* Oak Park.

_____ (1989) "A Handlist of Satyr Plays" (= *HSPh* 78, 1974, 107-143), *Satyrspiel.* Herausgegeben von B. Seidensticker. Darmstadt, pp. 287-331.

TAPLIN, O.:

_____ (1978) *Greek Tragedy in action*. Berkeley-Los Angeles.

_____ (1993) *Comic Angels: and Other Approaches to Greek Drama Through Vase- Paintings*. Oxford.

TARDITI, G.: (1997) *Storia della Letteratura greca*: dalle origine al V secolo. Turín (ed. or., 1973).

TERZAGHI, N.: (1918) "Sull' origine della tragedia", *AAT* 53, 267-306.

THOMSON, E. M.: (1973) *Greek and latin Palaeography*. Nueva York.

THOMSON, G.: (1941) *Aeschylus and Athens*. Londres.

TOUP, J.: (1767) *Epistola critica ad celeberrimum virum Gulielmum, Episcopum Glocestriensem*. Londres.

TRENDALL, A. D.:

_____ (1989) *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. Londres.

_____ (1991) "Farce and Tragedy in South Italian Vase-painting", *Looking at Greek Vases*. Ed. T. Rasmussen & N. Spivey. Cambridge, 1991, 151-182.

TRENDALL, A. D. & WEBSTER, T. B. L.: (1971) *Illustrations of Greek Drama*. Londres.

TURNER, E. G.:

_____ (1952) *Athenian Books in the fifth and fourth centuries B. C*. Londres.

_____ (1968) *Greek Papyri*: an Introduction. Oxford.

UNTERSTEINER, M.:

_____ (1947) *Guida bibliografica ad Eschilo*. Arona.

_____ (1955) *Le origini della tragedia e dello tragico. Dalla preistoria a Eschilo*. Turín.

VENINI, P.: (1953) "Note sulla tragedia ellenistica", *Dioniso* 16, 3-26.

VERMEULE, E.: (1979) *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley.

VERNANT, J.-P. & VIDAL-NAQUET, P.:

_____ (1987) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid. Vol. 1 (ed. or. fr., 1972).

_____ (1989) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid. Vol. 2 (ed. or. fr., 1986).

VICKERS, B. F.: (1973) *Towards Greek Tragedy*. Londres.

VOELKE, P.: (1995) "Théâtre, religion, politique: le drame satirique et le réformes de Clisthène" en *Discours religieux dans l'antiquité*. Actes du colloque. Besançon. Éd. M. Mactoux et É. Geny. París, pp. 241-250.

WALCOT, P.: (1976) *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*. Cardiff.

WALKER, H. J.: (1995) *Theseus und Athens*. Nueva York-Oxford.

WALKER, R. J.: (1923) *Addenda scaenica, being a treatment (supplementary to Nauck´s) of the Fragments of the Tragici Minores Graeci, together with various Discussions relating to Greek Tragedy, Satyric drama and Comedy*. París.

WEBSTER, T. B. L.:

_____ (1948-49) "South Italian Vases and Attic Drama", *CQ* 42-3, pp. 15-27.
_____ (1954) "Fourth-Century Tragedy and the poetics", *Hermes* 82, 298-308.
_____ (1956) a: *Art and Literature in Fourth-Century Athens*. Nueva York.
_____ (1956) b: *Greek Theatre Production*. Londres.
_____ (1957) "Greek Archaeology and Literature (1951-1955)", *Lustrum* 1, 87-120.
_____ (1959) *Greek art and literature: 700-530 b. C.* Londres.
_____ (1962) "Greek Archaeology and Literature (1956-1960)", *Lustrum* 6, 5-37.
_____ (1964) *Hellenistic Poetry and Art*. Londres.
_____ (1967) a: "Monuments Illustrating Tragedy and Satyrplay", *BICS*, Sup.20. Londres.
_____ (1967) b: *The Tragedies of Euripides*. Londres.
_____ (1969^2) a: *An introduction to Sophocles*. Londres.
_____ (1969) b: *Everyday Life in Classical Athens*. Londres & Nueva York.
_____ (1970) *The Greek Chorus*. Londres.
_____ (1971) *Illustrations of Greek Drama*. Londres.
WEEGE, F.: (1976) *Der Tanz in der Antike*. Hildesheim, Nueva York.
WEILER, I.: (1974) *Der Agon in Mythos*: zur Einstellung der Griechen zum Wettkampf. Darmstadt.
WELCKER, F. G.:
_____ (1824) *Die Aeschylische Trilogie, Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos*. Darmstadt.
_____ (1826) *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie: nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel*. Frankfurt.
_____ (1839-41) *Die griechische Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*. Bonn.
WEST, M. L.:
_____ (1982) *Greek Metre*. Oxford.
_____ (1989) "The Early Chronology of Attic Tragedy", *CQ* 39, 251-254.
_____ (1990) "The Lycurgus Trilogy", *Studies in Aeschylus*. Stuttgart, p. 26-50.
_____ (1992) *Ancient Greek Music*. Oxford.
_____ (1994) "Una cronologia della tragedia arcaica", en *Il teatro greco nell' età di Pericle* (v. Molinari), pp. 347-351.[de Gruyter, 1970].
E. R. WHARTON, M. A.: (1974) *Etymological Lexicon of Classical Greek*. Chicago [1882].
WHITEHEAD, D.: (1986) *The Demes of Attica 508/7- ca 250 BC*. Princenton.
WIESMANN, P.: (1929) *Das Problem der tragischen Tetralogie*. Diss., Zurich.
WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U., VON:
_____ (1907) *Einleitung in die griechische Tragödie*. Berlín.
_____ (1913) *Sappho und Simonides*. Berlín.

_____ (1914) *Aischylos: Interpretationem.* Berlín.

_____ (1921) *Griechische Verskunst.* Berlín.

_____ (1935-72) *Kleine Schriften.* Berlín & Gotinga. vol. 1: *Klassische griechische Poesie*; vol. 2: *Hellenistische, spätgriechische und lateinische Poesie;* vol. 3: *Prosa*; 4: *Lesefrüchte und Verwandtes*; vol. 5: *Glaube und Sage, Geschichte, Archäologie und Epigraphik;* vol. 6: *Geschichte der Philologie, Pädagogik Gedächtnisreden, Ansprachen und Verwandtes.*

_____ (1959[2]) *Der Glaube der Hellenen.* Darmstadt, 2 vols.

WILES, D.:

(1997) *Tragedy in Athens: Performance space and theatrical meaning.*Cambridge.

_____ (2000) *Greek Theatre Performance: an Introduction.* Cambridge.

WILHELM, A.: (1906) *Urkundem dramatischer Aufführungen in Athen* (mit einem Beitrage von G. Kaibel). Viena.

WINKLER, J. & ZEITLIN, F. I.: (1990) *Nothing to do with Dionysos?* Athenian Drama in Its Social Context. Nueva Jersey.

WISSOWA, G.: (1893-1972) *Paulys Realencyclopädie der klassichen Altertumswissenschaft.* Stuttgart-Munich.

XANTHAKIS-KARAMANOS, G.: (1980) *Studies in fourth-Century Tragedy.* Atenas.

ZIELINSKI, T.:

_____ (1921-22) "De Hercule tragico deque Heracleidarum tetralogia Aeschylea", *Eos* 25, 59-68.

_____ (1925) *Tragodumenon libri tres.* Cracovia.

_____ (1927; 1928) "Pour reconstituer les tragédies perdues de la Littérature grecque", *RBPhH* 6, 593-602; *RBPhH* 7, 5-19.

ZORZETTI, N.: (1988) "Tragediografi greci minori", *Dizionario degli scrittori greci e latini.* Ed. F. della Corte. Milán. Vol. 3, pp. 2257-2275.

ZUCCHELLI, B.: (1962) *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ*: origine e storia del termine. Milán.

ÍNDICE DE FUENTES

[Aero], Sch. ad Horatium, *De arte poetica* ed. Keller: 216 (Pratinas, T 1 p. 275)

Aelianus ed. Hercher

De natura animalium 6, 51 (Aristias, *F* 8 p. 376)

Varia historia,

– 3, 8 (Phrynichus, T 16 p. 192)

- 13, 17 (Phrynichus, T 2 p. 182; T 14 p. 192)

Fragmenta 101 (Aristarchus, *F* 1 p. 407)

Aeschylus ed. West

Eumenides 723-727 (Phrynichus, *F* 1c p. 209)

Persae, arg. (Phrynichus, T 5 p. 183 y *F* 8 p. 242)

Septem contra Thebas, arg. (Pratinas, T 2b p. 276 y *F* 2 p. 288; Aristias, T 1b p. 346; Polyphrasmo, T 3b p. 328 y *F* 1 p. 329)

Alexander Aphrodisiensis ed. Wallies

In Aristotelis Topicorum libros octo commentaria 2, 533, 13 (Choerilus, T 9 p. 157)

Ammianus Marcellinus ed. Seyfarth: 28, 1, 4 (Phrynichus, T 2 p. 182)

Ammonius, sch. in Homeri *Iliadem,* φ 11 (Phrynichus, *F* 10 a? vid. *P.Oxy.* 2, 221)

Anecdota Graeca (vid. **Antiatticista**, λέξεις ῥητορικαί)

Anonymus, *De comoedia* ed. Kaibel

- 1, p. 7, 7 (Thespis, T 15 p. 117)

- 9, p. 8, 36 (Phrynichus, T 6 p. 183)

Anonymus, *Epitome rhetoricae* ed. Walz: 3, 650, 21 (Choerilus, *F* 3 p. 166)

Anonymus, *De tragoedia* ed. Browning: 8 (Phrynichus, T 12 p. 191)

Anthologia Palatina ed. Gow

- 7, 37 (Pratinas T 5 p. 277)

—, 410 (Thespis, T 8 p. 113)

—, 411 (Thespis, T 8 p. 113)

—, 707 (Pratinas T 6 p. 278)

Antiatticista ed. Bekker

- 114, 6 (Phrynichus, *F* 12 p. 247)

- 116, 26 (Phrynichus, *F* 24 p. 260)

Apostolius ed. Leutsch

- 3, 60 (Aristias *F* 4 p. 365)
- 13, 42 (Thespis, T 18 p. 119)

Aristophanes ed. Hall-Geldart

Aves, 737 y ss. (Phrynichus, *F* 19 p. 257)

Ranae

- 907-910 (Phrynichus, T 10b p. 185)
- 1296-1303 (Phrynichus, T 10c p. 185)

Thesmophoriazusae, 159-167 (Phrynichus, T 10a p. 184)

Vespae

- 217-222 (Phrynichus, T 10d p. 186)
- 266-269 (Phrynichus, T 10e p. 187)
- 1476-81 (Thespis, T 5 p. 111)
- 1482 y ss. (Phrynichus, T 10f p. 187)

Aristoteles , *Topica* 157 ed. Ross: A 14 (Choerilus, T 9 p. 157)

[Aristoteles], *Problemata physica* ed. Ruelle: 920 A 11 (Phrynichus, T 9 p. 184)

Athenaeus ed. Kaibel

Deipnosophistae

- 1, 22 A (Thespis, T 11 p. 115; Phrynichus, T 17 p. 193; Pratinas, T 3 p. 277)
- 2, 60 B (Aristias, *F* 6 p. 375)
- 8, 344 C (Nothippus, T 2 vid. etiam Hermippus et Teleclides)
- —, 362 A (Aristias, *F* 4 p. 365)
- 9, 392 *F* (Pratinas, *F* 1 p. 288)
- 11, 461 E (Pratinas, *F* 5 p. 317)
- 13, 564 *F*; 604 A (Phrynichus, *F* 13 p. 248)
- — 612 *F* (Aristarchus, *F* 4 p. 421)
- 14, 617 B (Pratinas, *F* 3 p. 299)
- — 624 *F* (Pratinas, *F* 6 p. 317)
- — 632 *F* (Pratinas, *F* 4 p. 316)
- — 635 C (Phrynichus, *F* 11 p. 247)
- — 638 D (Nothippus, T 3 vid. etiam Chionides Cratinus Eupolis et Teleclides)
- 15, 686 A (Aristias *F* 2 p. 353)

Callisthenes Olynthius ed. Jacoby: *F* 30 (Phrynichus, T 2 p. 182)

Chamaeleon ed. Wehrli

- *F* 37 (Aristias, *F* 4 p. 365)
- *F* 38 (Thespis, T 21 p. 121)

Chionides ed. Kassel-Austin: *F* 4 (Nothippus[1], T 3 p. 339)

Chrysippus ed. Arnim: *F* 180, 12 (Thespis, F [2] p. 142)

Clemens Alexandrinus ed. Stählin

Stromateis

- 1, 16, 79 (Thespis, T 9 p. 216)
- 5, 8, 48 (Thespis, *F* [4] p. 114)

Cratinus ed. Kassel-Austin

- *F* 17 (Nothippus, T 3 p. 340)
- *F* 104 (Nothippus, T 3 p. 340)
- *F* 276 (Nothippus, T 3 p. 341)
- *F* 502 (Choerilus, T 11 p. 157)

Cyrillus Alexandrinus ed. Burguière-Évieux

Adversus Iulianum 1, 13 (Choerilus, T 4 p. 155; Phrynichus, T 3 p. 183)

Dicaearchus ed. Wehrli: *F* 63 (Neophron, T 2 p. 429)

Diogenes Laertius ed. Long

- 1, 59 (Thespis, T 17 p. 119)
- 2, 134 (Neophron, T 3 p. 430)
- 3, 56 (Thespis, T 7 p. 113)
- 5, 92 (Thespis, T 24 p. 122)

Diogenianus ed. Leutsch: 2, 32 (Aristias, *F* 4 p. 365)

Diomedes, *De poematibus* ed. Kaibel: 8 (Thespis, T 15 p. 117)

Dioscorides (v. *Anthologia Palatina)*

Epicurus, *De natura* ed. Arrighetti: 29 [11] 18 y ss. (Pratinas, T 8 a? p. 279)

Etymologicum Genuinum ed. Laserre-Livadaras: σφηκῶσαι (Phrynichus, *F* 12 p. 248)

Etymologicum Magnum ed. Laserre-Livadaras: 738, 42 (Phrynichus, *F* 12 p. 248)

Euanthius, *De fabula* ed. Cupaiuolo: 1, 5 (Thespis, T 12 p. 115)

Eupolis ed. Kassel-Austin: *F* 148 (Nothippus, T 3 p. 339)

Euripides ed. Diggle-Murray

Alcestis, 10; 32 (Phrynichus, *F* 1c p. 210)

Medea, arg. (Euphorio, T 2 p. 391; Neophron, T 2 p. 429)

[Euripides], *Epistulae* ed. Hercher: 5, 2 (Mesatus, T 3 p. 387)

---

[1] Los testimonios asignados a Notipo aparecen en la edición de Snell bajo el nombre de Gnesippus (v. *TrGF* 27 T 1).

Eusebius Caesariensis ed. Helm

Chronica

- Ol. 60, 1 (Thespis, T 3 p. 111)
- — 74, 2 (Choerilus, T 3 p. 155; Phrynichus, T 3 p. 183)
- — 81, 3 (Aristarchus, T 2 p. 400)

Eustathius

Commentarii ad Homeri Iliadem ed. Van der Valk

- 309, 43 (Choerilus, *F* 2 p. 165)
- 1017, 14 (Aristias, *F* 6 p. 375)

Commentarii ad Homeri Odiseam ed. Devarius: 1430, 62 (Phrynichus, *F* 16 p. 253)

Festus ed. Lindsay: 282, 9 (Aristarchus, *F* 1 a, 1 p. 415)

Georgius Monachus, *Chronicum* ed. de Boor: 6, 10 (Aristarchus, T 3 p. 401)

Glossarium Latinum ed. Lindsay: 1, 568 (Aristarchus, T 4 p. 401)

Hephaestio, *Enchiridion* ed. Consbruch: 12, 3 (Phrynichus, *F* 14 p. 252)

Heraclides Ponticus ed. Wehrli: *F* 163 (Pratinas, *F* 6 p. 317: cf. Athenaeus, 14, 624 F)

Hermippus ed. Kassel-Austin: *F* 46 (Nothippus, T 2 p. 339)

Herodianus, *De versibus* ed. Lentz: 2, 916, 5 (Aristias *F* 1 p. 347)

Herodotus ed. Hude: 6, 21, 2 (Phrynichus, T 2 p. 182; *F* 4b p. 222)

Hesychius Alexandrinus

ed. Latte

- α 1529 (Phrynichus, *F* 2 p. 211)
- γ 668 (Phrynichus, *F* 9 p. 456)
- ε 195 (Phrynichus, *F* 4 p. 218)
- ε 220 (Choerilus, T 11, p. 158)
- ε 1439 (Choerilus, T 11, p. 157)
- ε 4014 (Phrynichus, *F* 21a? p. 259)
- ε 7361 (Phrynichus, *F* 7 p. 238)
- ι 17 (Phrynichus, *F* 1a p. 200)

ed. Schmidt

- π 2084 (Aristias, *F* 7 p. 376)
- σ 402 (Phrynichus, *F* 23 p. 260)

[Hesychius milesius], *Vita Aristotelis* ed. Düring: 87 (Choerilus, T 8 p. 156)

Horatius ed. Wickham-Garrod

De arte poetica 275 y ss. (Thespis, T 14 p. 116)

Epistulae 2, 1, 156-163 (Thespis, T 23 p. 121)

Inscriptiones

Beazley, *ARV*^{2}

- 1, 438 n. 132 (Polyphrasmo T 5? p. 328)
- 2, 1579 (Evaeon, T 2 p. 393)

IG II^2 ed. Kirchner

- 2318, 12 (Polyphrasmo T 1 p. 328)
- 2325, 12 (Evetes, T 2 p. 325)
- 2325, 13 (Polyphrasmo T 2 p. 328)
- 2325, 14 (Nothipus T 1 p. 338)
- —, 16 (Mesatus, T 1 p. 383)
- —, 17 (Aristias, T 2 p. 346)
- 4264 (Thespis, T 4 b p. 111)

IG XII 1, 125 b, 4 = *Iurb. Rom.*, 224 ed. Moretti (Aristarchus, T 2 a? p. 401)

Inscriptio hermae acephali ed. Borsari (Thespis. T 4a p. 111)

Iohannes Diaconus, A*d Hermog. De methodi grauitate* ed. Rabe: 150,7 (Thespis, T 9 p. 114)

Iohannes Malalas ed. Dindorf: p. 142, 21 (Thespis, T 10 p. 115)

Libanius, *Declamationes* ed. Foerster: 13,54; 14, 2; 19, 6; 23,49 (Phrynichus, T 2 p. 182)

Marius Plotius Sacerdos ed. Keil: 3, 3 (Choerilus, T 6 p. 155; *F* 5? p. 169)

Marius Victorinus ed. Keil: 3, 5 (Choerilus, T 6 p. 156)

Marmor Parium ed. Jacoby: 43 (Thespis, T 2 p. 110)

Orus, *Atticarum vocum collectio* ed. Alpers: *F* A 40 (Phrynichus, *F* 21 p. 258)

Papyri

P. Par. 2 (*P.Louvre* inv. 2326 ed. Letronne) vid. etiam Chrysippus

P. Oxy. ed. Grenf.-Hunt

2, 221, col. iii 4-8 (Phrynichus, *F* 10a? p. 246) vid. etiam Ammonius

20, 2256 *F* 2 (Pratinas T 2a p. 276 y *F* 2 p. 288 y ss.; Polyphrasmo T 3a p. 328 y *F* 1 p. 329 y ss.; Aristias T 1a p. 346)

—, 2256 *F* 3 (Mesatus, T 2 p. 383)

35, 2743 *F* 14, 157 (vid. Strattis)

P. Petrie 2, 49 (b) (Aristarchus, *F* 1a p. 417)

Paroemiographi (v. *Proverbia*)

Pausanias ed. Rocha-Pereira

- 1, 14, 3 (Choerilus, *F* 1 p. 165)
- 2, 13, 6 (Pratinas T 7 278; Aristias, T 4 p. 346)
- 10, 31, 4 (Phrynichus, *F* 6 p. 232)

Pausanias Atticista ed. Erbse: σ 36 (Phrynichus, T 15 p. 192)

Photius

Lexicon

Cod. Berolinensis ed. Reitzenstein

- 37, 7 (Aristarchus, *F* 6? p. 423)
- 88, 6 (Phrynichus, *F* 16c? p. 256)
- 152, 16 (Phrynichus, *F* 16b? p. 256)
- 154, 7 (Phrynichus, *F* 16a p. 256)

Cod. Galeanus ed. Naber

- 357, 5 (Thespis, T 18 p. 119)
- 560, 14 (Phrynichus, *F* 12 p. 248)

Codex Zabordensis ed. Theodoridis

- ἀείταν (Aristarchus *F* 6? p. 423)
- ἁμαρτωλή (Phrynichus, *F* 16c? p. 256)
- ἄξιος θέας (Phrynichus, *F* 16b? p. 256)
- ἀπαγγελτῆρα (Phrynichus, *F* 16a p. 256)
- ἀπώλεσας (Aristias, *F* 4 p. 365)
- ἐξώστρα (Phrynichus, *F* 21a? p. 259)

Plato, *Minos* ed. Burnet: 321 a (Thespis, T 13 p. 116)

Plautus, *Poenulus*, prol. 1 y ss. (Aristarchus, *F* 1a, 2-4 p. 416)

Plutarchus

Moralia ed. Paton et alii

De audiendis poetis 36 B 11 (Thespis, *F* [3] p. 142)

De gloria Atheniensium 350 A (Thespis, T 22 p. 121; Phrynichus, T 17 p. 193)

Praecepta gerenda reipublicae 814 B (Phrynichus, T 2 p. 182)

Quaestiones convivales 615 A (Phrynichus, T 7 p. 184)

—— —— 732 F (Phrynichus, T 13 p. 191)

Vitae Parallelae ed. Ziegler

Solo 29, 6 (Thespis, T 17 p. 118)

Themistocles 5, 5 (Phrynichus, T 4 p. 183)

[Plutarchus], *De musica* ed. Laserre

- 1133 E (Pratinas *F* 7 p. 318)
- 1134 C (Pratinas, *F* 8 p. 319)
- 1137 E (Phrynichus, T 8 p. 184)
- 1142 B (Pratinas T 4 p. 277)
- 1146 B (Pratinas *F* 9 p. 320)

Pollux ed. Bethe

Onomasticon

- 4, 123 (Thespis, T 16 p. 118)
- 7, 31 (Aristias *F* 2 p. 353)
- 7, 45 (Thespis, *F* 1[c] p. 141)
- 9, 43 (Aristias, *F* 5 p. 374)

Pomponius Porphyrio ed. Meyer: *Comm. in Horatii De arte Poetica* 276 (Thespis, T 14 p. 117)

Priscianus ed. Keil: *Institutio* 18, 201 (Phrynichus, *F* 20 p. 258)

Proverbia (v. etiam Apostolius Diogenianus et Zenobius)

Scholia in Aristophanem ed. Dübner

Aves, 750 (Phrynichus, T 10g p. 188)

Ranae

- 689 (Phrynichus, *F* 3a p. 216)
- 1298-9 (Phrynichus, T 10c p. 185)

Vespae

- 220 (Phrynichus, *F* 9 p. 244 y *F* 10 p. 245)
- 1479 (Thespis, T 5 p. 194)
- 1490 (Phrynichus, T 10f p. 187)
- 1502 (Mesatus, T 4 p. 388)

Scholia in Dionysii Thracis *Artem grammaticam* ed. Kaibel: 475, 19 (Thespis, T 15 p. 117)

Scholia in Euripidem ed. Dindorf

Medea

- 666 (Neophro, *F* 1 p. 449)
- 1386 b (Neophro, *F* 3 p. 455)

Orestes, 872 (Phrynichus, *F* 1 p. 200)

Phoenissae

- 126 (Aristarchus, *F* 5 p. 422)

Scholia in Homerum ed. Erbse: Γ 219 b (Phrynichus, *F* 22 p. 259)

Scholia in Sophoclem ed. de Marco: *Oedipus Coloneus*, 1320 (Aristarchus, *F* 5 p. 422)

Scholia Bernensia ad Vergilii *Georgica* ed. Hagen: 1, 482 (Choerilus, *F* 4? p. 167)

Servius, *Comentarii in Aeneidem* ed. Thilo-Hagen: 4, 694 (Phrynichus, *F* 3 p. 212)

Sidonius Apollinaris, *Carmina* ed. Anderson: 9, 234 (Thespis, T 14 p. 117)

Stobaeus ed. Wachsmuth-Hense

- 2, 1, 1 (Aristarchus, *F* 1 b p. 419)
- 3, 20, 33 (Neophro, *F* 2 p. 450)
- 4, 20, 9 (Aristarchus, *F* 2 p. 420)

- 4, 52, 21 (Aristarchus, *F* 3 p. 420)

Strattis ed. Kassel-Austin: - *F* 220, 157 (Phrynichus, T 10aa? p. 190)

Suda ed. Adler

- α 3668 (Aristias, *F* 4 p. 365)
— 3893 (Aristarchus, T 1 p. 398; *F* 1 p. 407)
— 3907 (Aristias, *F* 4 p. 365)
- αι 357 (Euphorio, T 1 p. 391; Evaeon, T 1 p. 393)
- ε 2766 (Evetes T 1 p. 325)
— 3800 (Euphorio, T 1 p. 390)
- θ 282 (Thespis, T 1 p.109, *F* [1] p. 101 y ss.; *F* [1a] p. 129 y ss.; *F* [1b] p. 133 y ss.; *F* [1c] p. 137 y ss.)
- ν 218 (Neophron, T 1 p. 428)
- ο 806 (Thespis, T 18 p. 119)
- π 2230 (Choerilus, T 2 p. 155; Pratinas, T 1 p. 275)
- σ 815 (Thespis, T 20 p. 121; Choerilus, T 7 p. 156)
- φ 762 (Thespis, T 19 p. 120; Phrynichus, T 1 p. 180, *F* 1b p. 201 y ss.; *F* 4a p. 219y ss.; Polyphrasmo, T 4 p. 328)
- χ 594 (Choerilus, T 1 p. 154)

Teleclides ed. Kassel-Austin

- *F* 17 (Nothippus, T 2 p. 339)
- *F* 36 (Nothippus, T 3 p. 341)

Themistius ed. Dindorf

Orationes, 26, 316 D; 27, 337 B , (Thespis, T 6 p. 112)

Timaeus historicus ed. Jacoby: *F* 32 (Phrynichus, T 11 p. 191)

Trichas, *Libellus de novem metris* ed. Consbruch: 395, 32 (Phrynichus, *F* 14 p. 252)

Tzetzes

Ad Lycophronem ed. Scheer
- *prol.* 3, 6 (Pratinas T 8 p. 279)
- 433 (Phrynichus, *F* 5 p. 231)

Chiliades 7, 989 ed. Leone (Phrynichus, T 2 p. 182)

In Ar. Ranas 688 a ed. Koster (Phrynichus, *F* 3a p. 216)

Epistulae 25 ed. Leone (Phrynichus, T 2 p. 182)

Vita Aeschyli ed. Radt: 16 (Thespis, T 19 p. 120; Choerilus, T 10 p. 157; Phrynichus, T 1 p. 180)

Vita Sophoclis ed. Radt: 19 (Choerilus, T 5 p. 155; Aristias, T 3 p. 346)

Zenobius ed. Leutsch

- 5, 40 (Thespis, T 18 p. 159)
- 2, 16 (Aristias, *F* 4 p. 365)

Zonaras: *Lexicon* ed. Tittmann: 757 (Phrynichus, *F* 21 p. 258)

ÍNDICE DE TÍTULOS DE OBRAS

Acteón (Frínico), 201
Alcestis (Frínico), 204
Álope (Quérilo), 159
Anteo o Libios (Frínico), 213
Anteo (Aristias), 346
Aquiles (Aristarco), 407
Asclepio (Aristarco), 402
Atalanta (Aristias), 348
La caída de Mileto (Frínico), 222
El cíclope (Aristias), 361
Danaides (Frínico), 217
Dimenas o mujeres de Carias (Prátinas), 280
Egipcios (Frínico), 194
Las fenicias (Frínico), 238
Juegos en honor de Pelias o Forbante (Tespis), 122
Los justos o Los persas o Los compañeros de Consejo (Frínico), 219
Keres (Aristias), 354
Licurgía (Polifrasmón), 329
Los luchadores de la palestra (Prátinas), 298
Medea (Neofrón), 430
Muchachos (Tespis), 133
Mujeres de Pleurón (Frínico), 225
Orfeo (Aristias), 366
Penteo (Tespis), 137
Perseo (Prátinas), 288
Sacerdotes (Tespis), 129
Tántalo (Frínico), 233
Tántalo (Prátinas), 297
Tántalo (Aristarco), 418

ÍNDICE DE TÉRMINOS GRIEGOS**

ἅγιος: -ων 144
ἀγνώμων: -όνων 421
ἀγχόνη: -ην 455
ἄγω: ἄγοντα 299
ἀδύφωνος 288
ἀείδω: -οντες 247
ἀείτας: -αν 423
ἀθαμβής: -ές 211
Αἰγαῖος: -ου 347
Ἅιδης: Ἄιδου 360
αἶθοψ: -οπα 144
αἰνός: -ᾶς 435
αἰολίζω: αἰόλιζε 317
Αἰολίς 318
αἴρω: -εσθαι 455
αἰσχρός: αἰσχίστῳ 455
ἀκούω: ἄκουε 300
ἀκρατής: -έα 360
ἀλλά 317, 597, 421
ἄλλος 419 -ου 419 -οις 455
ἀλύσκω: ἄλυξεν 232
ἁμαρτωλή 256
ἀμείνων: ἄμεινον 419
ἀμηχανῶ 450
ἄν 450
ἀνά c. acc.: 299
ἀνάγκη: -ης 420
ἄναξ 300
ἀνειμένος: -αν 317
ἀνήρ: ἄνδρες 246 ἀνδρῶν 258
ἀντίσπαστος: -α 247
ἄξιος 256
ἀοιδά: -ἀν 299
ἀοιδολαβράκτης: -αις 318
ἀπαγγελτήρ: -ῆρα 256
ἄπειμι 258
ἀπέρχομαι ἀπέλθετ(ε) 451
ἀπό 144
ἀπόλλυμι: ἀπώλεσας 365
ἄπορος: -ον 420
ἀποστέλλω: ἀπεστάλην 420
ἀποτέμνω: κἀποτεμεῖν 252
Ἄραδος: -ον 244
ἀργιμήτης (vel ἀργιμήτας) 253
ἁρμονία 318
ἄρουρα: -αν 317
ἀρόω: -ῶν 317
ἀρπεδόνη: -ην 353
ἀρχαῖος 231
ἀσθενής: -ῆ 420
ἄσκαφος: -ον 317
ἀσκέω: -ῶν 142
ἄστυ 244
ἀτιμάζω: ἀτιμάσας 482
αὐλακιζω: αὐλακισμέναν 318
αὐλός 299
αὐτός 450
αὐτός: -όν 455

** Sólo recogemos los términos que aparecen en los *Fragmenta* "textuales".

βαίνω: βεβηκότων 242
βασίλεια: -αν 299
βλώσκω cf. ἔμολον
βουλεύω: βούλευσαι 450
βραχύς: -εῖ 451
Βρόμιος: -ου 144, 299
βροτός: -ούς 455-ῶν 420
βροχωτός: -όν 455
βωμός: -ῶν 144

γᾶ: -ᾶν 317
γάρ 232, 258, 299, 419, 420, 450, 451
γε 252
γέλως: -ων 142
γῆ: -ῆν 231 -ῆς 165, 166
γίγνομαι: γένῃ 482 γιγνόμεσθα 450
γιγνώσκω: -ουσιν 419
γνάθος: -οις 231
γυιοδόνητος: -ον 211

δαίνυμι: ἐδαίνυτο 231
δαλός: -οῦ 232
δέ 142, 211, 231, 232, 248, 258, 299, 347, 375, 419, 450
δεείλη: -ην 246
δείελος: δ<ε>ιέλην 246
δέμας 300
δεξιά: -ᾶς 300
δέρη: -ῃ 455
δέω: δεῖ 299
δή 450
διαρριφά 300
διαφθείρω: -οῦσα 451
δίδαξις 455
δίδωμι: δούσας 252
δίκερως 144
Διονυσιάς: -άδα 299
διώκω: δίωκε 317
δοκέω: δέδοκται 450
δράω: δράσεις 450
δρόμος 374
δροσερός: -άν 244
δύρομαι 450
δύω: δέδυκε 451
Δώριος: -ον 300

ἔγκαρπος: -α 219
ἐγχρίμπτω: -φθείς 165
ἐγώ 258, 420 ἐμέ 299 με 258, 451 μοι 360, 450
εἰ 419
εἶδον: ἴδε 144 ἰδού 300 ἰδών 142; cf. οἶδα
εἶέν 450
εἰμί: ἔμμεναι 300 ἐστί 242 (ἐσθ᾽) 299 ἦν 374
εἰς 231, 419, 450; cf. ἐς
ἑκτός 450
ἐλπίζω: ἤλπιζον 450
ἔμολον: ἔμολεν 299 μολών 450
ἐμός 299, 347 ἐμάν 300 ἐμήν 450 ἐμόν 451
ἐν 450
ἐξ 258, 824
ἐξαθρέω: -ήσας 142
ἐξαΐσσω: ἐξῇξας 450
ἐξαμαρτάνω: ἐξαμαρτεῖν 450
ἐξοπλίζω: ἐξοπλιζόμεσθα 451
ἐξώστρα 259
ἐπενδύτης: -ην 141
ἐπί c. acc.: 299 (ἐφ᾽) 455 c. dat. : 248
(ἐ)πίκωμος 360
ἐπισπάω: -σας 455
ἐπίσταμαι: -ται 142
ἐπιστρωφάω: ἐπεστρώφα 231
ἐπιχέω: ἐπιχέας 360
ἔργον 451 -ῳ 141 -ων 455

ἐρευνάω: -ᾶν 824
ἔρημος: -ον 450
ἐρυθρός: -ῷ 144
ἔρχομαι 451 ἦλυθον 450
ἔρως: -τως 248, 420
ἐς 246, 316; cf. εἰς
ἐσθλός: -ῶν 256
εὖ 419
εὑρίσκω: -ειν 420
εὔτυκος 316
ἐφέδρανον: ἐφέδρανα (vel ἐφ' ἕδρανα) 238
ἔχθρός: ἔχθιστα 450
ἔχω: -ειν 141 -οντα 300 -ων 360

Ζεύς 142

ἤ 256, 360
ἤδη 451
ἡδύς: -ύ 142
ἥκιστα 450
ἡμέρα: -ας 455
ἦν interj. 300

θάνατος: -ε 421
θέα: -ας 256
θέλω: θέλοι 300
θεός 420 -ῶν 142, 455
θεοστυγής: -ές 450
θεσμός: -όν 420
θηλαμών: -όνων 144
θλίβω: θλίψας 144
θόρυβος 299
θριαμβοδιθύραμβε 300
θυμέλα: -αν 299
θυμός: -έ 450 όν 451
θύπτης: -ην 144
θυραμάχος: -οις 300

ἰαίνω: -εται 200
ἵδρις: -ιδες 260
ἴσος: -ον 419 -ου 419
ἱστός: -οῦ 353

καθίστημι: κατέστασε 299
καί 231, 244, 245, 299, 300, 374, 419, 420, 450 (κἀποτεμεῖν) 252
κακομάχανος: -ου 232
κακός: -ά 450 -οῖς 450 -ῶν 256, 455
καλῶς 450
κατά c. gen.: 144
καταδαίω: κατεδαίσατο 232
κατίσχω: κάτισχε 450
κελαδέω: -εῖν 299
κεφαλά: -άν 252
κισσοχαίτης: -α 300
κνακός: -ῶν 144
κναξζβίχ 144
κόμπος: -ον 142
κρατέω: κρατηθείς 420
κρυερός: -όν 232
κτείνω: -οντο 246
κύκνος: -ον 299
κώμος: -ῳ 300

λάινος: -ον 375
Λάκων 316
λαλοβαρύοψ: -οπα 300
λάμπω: -ει 248
λέγω 142 -ει 419 -ειν 419 -εται 252
λείβω 144
λείπω: λίποντες (vel λιποῦσα) 244
λευκός: -όν 144
λεώς 231
λῆμα 450
λόγος 252 -ους 450
λύσις: -ιν 353, 450

λύσσα 451

μαζαγρέτας 360
μαλθακός: -οί 450
μάλλον 256
μανθάνω: μαθεῖν 450
μάργος: -οις 231
ματεύω: -ων 317
μάτηρ: -τρός 232
μέγας: -αν 451
μείγνυμι: μίξας 144
μέλι: -ιτῷ (Schwartz) 144
μέλος 299 -ει 317 -η 247
μέν 419
μένω: -ει 455
μέσος: -αν 317
μετά c. gen.: 299
μή 258, 419, 420
μήν 252
μήποτε 455
μήτε 317
μισέω: -εῖ 258
μοῖρα 455
μόνον (adv.) 300
μόρος: -ον 232 -ῳ 455
μοῦνος 142
μοῦσα: -αν 317
μυκή: -αῖσι 375
μυρία: -ας 455
μῶρος: -ον 142

Ναΐάς: -άδων 299
ναίω: ναῖεν 231
ναός: -όν 245
νεάω: -ῶν 317
νεβρίς: νεβρίδα 143
νέος: νέων 300
νηδύς: -ύν 360
νιν 232
νομίζω: νόμιζε (impf.) 141

ξείνιος: -α 252
ξυστός 374

ὁ 299, 316, 420 οἱ 419 τά 299, 450 τάν 299, 300, 317 τήν 246 τό 142, 252, 375 τόν 300, 360, 420, 451 τῷ 317, 419 τῶν 144, 242, 419, 421
ὅδε 299 ἅδε 300 τάδε 242, 299, 421 τάσδε 420 τήνδε 231 τῷδε 142
ὁδός: -ούς 420
οἷα 299
οἶδ(α) 142 οἶδ(ε) 420 εἰδέναι 419
οἴμοι 450
οἶνος: -ον 360
οἷος: -ον 451
ὄλλυμι: ὀλέσαι 252
ὀλοοσιαλοκάλαμον (Dale) 300
ὀξύς: -έι 252
ὄμμα: -άττων 258, 450
ὁράω: ὁρᾷς 142 ὁρῶσα 450
ὀρεχθέω: ὠρέχθει 375
ὄρος: -εα 299
ὅς relat. 231 ἥ 451 ἦν 450 ᾗ 420 ὧν 450
ὅσσα: -αν 450
ὁστέον: -οῖσιν 165
ὅστις 420
ὅτι 142
οὐ, οὐκ 142, 232, 317, 420, 421 (οὐ μή) 450
οὐδέ 142
οὐδείς: -έν 419
οὗτος 420 ταῦτα 419, 450
οὕτω 420

παίω: παῖε 300
παῖς 347 παῖδες 450

πάλαι 242
παλαίστρα 374
Πάν 144
παράκτιος: -ον 231
παραμελέω: παρημελημένην 450
<πα>ραμελορυθμοβάταν 300
παρηΐς: παρῇσι 248
πάροινος: -ων 300
πᾶς: πάντα 231 πᾶσιν 318
πάσχω: πάσχοντες 450
παταγέω: -εῖν 299
πατήρ 347
πεδίον: -α 231
πέδον 375
πείθω: πεισθείς 420
πείρω: πεπείραται 420
πέλας 374
πέλω: ἔπλετο 246
πέρθω: περθομένου 232
Πέρσαι: -ῶν 242
πευκαλέομαι: -ται 376
Πιερίς 299
πλάξ: -κα 231
πλάσσω: πεπλασμένον 300
πλέων: πλέον 419
πνοά: -άν 300
ποῖ 450
ποικιλόπτερος: -ον 299
ποικίλος: -ου 300
πολύπαταξ: -αγα 299
πολύς: -ύν 451
πόνος: -ον 451
πόρος: -ον 420
πορφύρεος: -έαις 248
Ποσειδῶν: -ῶ (genit.) 347
ποτέ 231, 450
πούς: πόδα 165 ποδί 231 ποδός 300
πρέπω: -ει 318
πρίν 450
προδίδωμι: προδώσεις 450
προλείπω: -λιπόντα 245
πρόμαντις 450
πρός c. acc.: 450, 451
προσφιλής· -έστατα 450
πρωτεύω: -ει 142
πυγμαχία: -αισι 300
Πυθία: -αν 450

σεαυτοῦ: σαυτόν 450
σεμέλη (?) 260
σεύω: σύμενον 299
σθένος 450
σθένω: -ειν 420
Σιδών: -ῶνος 245
Σιδώνιος: -ον 244
σός: σῶν 144, 455
σοφός: -οί 419 ὧν 419
σπένδω 144
στρατηλάτας 300
στρατός 231
σύ: σε 455 σοι 142, 300 σοί 144, 450 σοῦ 450
συμβάλλω: συμβαλεῖν 450
σύνδειπνος 360
σύντονος: -ον 317
σφηκόω: σφηκῶσαι 248
σῶμα 211
σωφρόνισμα 421

τάλας 450 -αινα 451
ταῦρος 253
τε 299, 300, 353 (θ᾽) 300
τείρω: -ει 211
τέλος 455
τέττιξ 316
τίθημι 420 τίθεμαι 144 θέσθαι 450
τιμωρέω: τιμωρούμενος 421

τις: τινά 451
τίς 299 τί 299, 450
τοι adv. 318
τοῖος: -α 455
τοιοῦτος: τοιαῦτα 450
τόλμα: -ης 451
τραπεζεύς 360
τρύπανον: -ῳ 300
τυρός: -όν 144

Ὕας: Ὕαντος 231
ὕβρις 299
ὕδωρ 360
ὑπαί c. dat.: 300
ὑπάρχω: -ων 421
ὕπερθε 455
ὑπερφέρω: -ει 419
ὑπηρέτας 299
ὑ]πό c. acc: 246; ὑπό c. gen. 232
ὕστερον (adv.) 299

φεῦ 451
φθείρω: φ<θ>ερεῖς 455
φιλός: φίλτατε 258
φλεγμός: -όν 144
φλέγω: φλέγε 300
φλέψ: φλέβες 166
φλόξ 231, 232
Φοῖβος: -ου 450
φοίνιος: -ία 451
φρυνεός: -οῦ 300
φῶς 248

χαλκός: -ῷ 252
χείρ: χέρες 451
χορεία: -αν 300
χόρευμα: -τα 299
χορεύω: -έτω 299
χορός: -όν 316
χράω: ἔχρησε 450
χρή: ἐχρῆν 450
χρόνος· -ῳ 451

ψαλμός: -οῖσιν 247
ψέλιον: -α 260
ψεῦδος 142
ψυχή: -ήν 450

ὦ 258, 421, 451
ὠκύς: -εῖα 231, 232
ὥσπερ 252

ÍNDICE DE PERSONAJES MITOLÓGICOS***

Abante, 288
Acasto, 123, 124, 137, 385, 431
Acrisio, 288, 289, 291-295
Acteón, 65, 68, 79, 80, 175-177, 180, **201-204**, 393
Admeto, 55, 57, 68, 77, 123, 124, 129, 204-207, 209, 210, 212, 355
Adrasto, 423
Afrodita, 197, 312, 350, 352, 368, 448
Agamenón, 34, 72, 80, 89, 130-132, 190, 309, 400, 405, 409, 411, 414-416, 418
Ágave, 67, 89, 137, 138, 140, 141
Agénor, 194, 291
Alcestis, 36, 38, 51, 52, 55, 57, 68, 72, 90, 91, 95, 123, 124, 175-177, 179, 180, **204-213**, 214, 355, 369, 370, 405, 440
Álope, 38, 47, 52, 67, 83, 95, 127, 153, 154, **159-165**, 166, 167
Altea, 50, 69, 79, 95, 175, 225-232, 355, 356
Amazonas, 128, 197, 198
Ámico, 215
Amimone, 68, 194-197
Andrómaca, 409
Andrómeda, 71, 77, 96, 171, 181, 287, 291, 292, 294, 295, 393-394
Anfiarao, 124, 127, 129, 423
Anfítrite, 134, 135
Anteo, 39, 47, 63, 64, 65, 68-70, 90, 91, 95, 96, 166, 175-177, 180, **213-217**, 277, 298, 344, **346-348**
Antíope, 34, 82, 126-128
Apolo, 55, 79, 124-127, 144, 197, 201, 203-205, 209-211, 213, 221, 227, 231, 249-251, 279, 281, 285, 301, 311-312, 315, 319, 331, 332, 354, 366, 367, 369, 371, 373, 374, 402-406, 409, 410, 431, 434, 438, 449, 450
Apsirto, 72, 434, 438, 439
Aquiles, 34, 40, 48, 53, 70-72, 78, 79, 81, 90, 96, 128, 130, 131, 133, 227, 249-252, 355, 356, 386, 397, 398, **407-418**, 421-423, 454
Ares, 125, 225, 246, 329, 330, 350, 387
Argíope, 77, 159, 254, 394
Argonautas, 72, 122, 123, 125-127, 226, 349, 367, 369, 404, 423, 432-434, 438

*** Los números en negrita corresponden a títulos de obras.

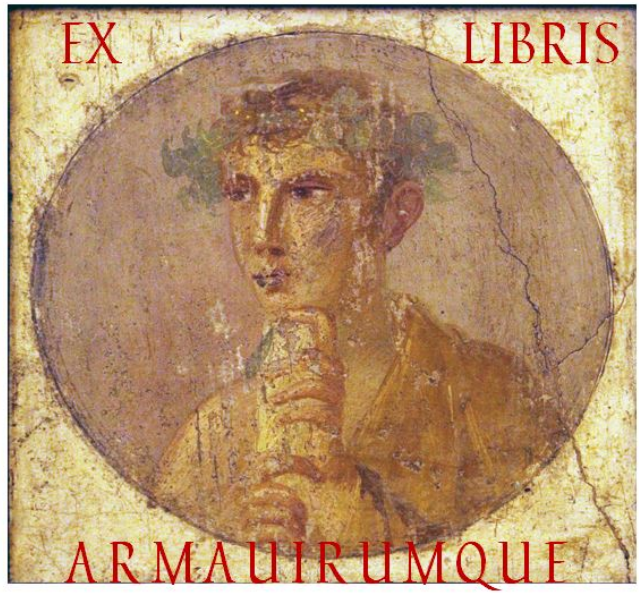
Ariadna, 127, 135, 293
Aristeo, 201, 203, 367
Arsínoe, 403, 404
Ártemis, 68, 79, 84, 91, 95, 123, 129-131, 177, 195, 198, 201-204, 221, 226, 228-230, 280-282, 285-287, 348, 350, 402, 404, 405, 409
Asclepio, 53, 70, 76, 79-81, 96, 368, 397, 398, **402-407**, 408, 421
Asterio, 123, 255
Atalanta, 37, 47, 63, 65, 70-72, 75, 76, 91, 96, 124, 125, 127, 129, 226, 228, 229, 344, 345, **348-354**, 422
Atenea, 50, 86, 89, 135, 163, 164, 194, 196, 198, 272, 290, 292, 296, 311-315, 358, 403, 406, 422
Atlas, 81, 233, 291
Atreo, 72, 130, 190, 289
Autónoe, 137, 201, 202
Belerofonte, 125, 415
Belo, 194, 196, 254
Busiris, 215, 216, 271, 324
Cadmo, 137, 141, 202, 231, 254, 255
Calcante, 89, 130, 132, 133, 130, 132, 133, 408
Calíope, 366, 368
Capaneo 80
Caria, 84, 281, 282, 286, 287
Caronte, 360
Casiopea, 254, 291
Cástor, 124, 125, 129
Cécrope, 59, 162
Cefeo 291, 403
Centauros, 349, 351, 353, 358
Cerbero, 208, 358-360
Cerción, 52, 67, 68, 70, 154, 159-166, 298, 347
Cíclopes, 204, 292, 361, 363, 365, 403
Cicno, 60, 96, 125, 382, 386, 387
Circe, 448
Cleopatra, 227, 228
Clitemnestra, 28
Cloto, 234, 355
Corónide, 402-405
Creonte, 33, 426, 431-435, 437, 439-441, 443, 447-449, 453
Creúsa, 438
Crisaor, 290
Crises, 131
Crisipo, 142, 143, 190
Crisótemis, 130
Dánae, 71, 289, 292, 294-296
Danaides, 23, 37, 46, 49, 66, 68, 70, 79, 80, 95, 174-176, 178-180, 194, 196-200, **217-219**, 253, 254, 263, 383
Dánao, 76, 79, 80, 176, 194-200, 214, 217, 218
Dédalo, 133
Deidamía, 408, 411, 414
Deméter, 81, 159, 162, 163, 194, 218, 234
Deucalión 81, 82
Dictis, 60, 289, 292, 295, 391, 434
Diomedes, 216, 409, 412, 422
Dión, 281, 286, 287
Dioniso, 14, 16-18, 20, 27-29, 64, 66, 70, 74, 83, 84, 95, 101, 103, 109, 111, 113, 114, 117, 119,

120, 137-142, 145, 147, 176, 179, 184, 225, 226, 240, 262, 267, 269-272, 280-282, 284, 286, 287, 293, 296-301, 303, 305, 310, 313, 329-334, 350, 356, 363, 364, 366-371, 373, 374, 381, 416, 428, 433
Dioscuros, 125, 281
Driante, 329, 330, 334
Edipo, 21, 60, 63, 72, 164, 245, 272, 276, 344, 354, 400, 453
Eetes, 226, 430, 432-434, 437
Egeo, 62, 70, 133, 137, 163, 348, 431, 432, 434-436, 438, 440, 441, 444, 446, 447, 449, 450
Egipcios, 45, 49, 62, 66, 68, 79, 80, 95, 174-178, 180, **194-201**, 217, 218, 253, 254, 383
Egipto, 45, 63, 176, 194, 195, 199, 200
Electra, 130, 132, 418
Eneo, 125, 225-227, 229, 230
Eolo, 233
Erecteo, 283
Eribea, 133
Erinis, 227, 354, 356, 448
Esón, 123
Etra, 133, 431, 446
Eufemo, 124, 129
Euménides, 46, 53, 55, 67, 140, 210, 240, 354, 357, 399, 416
Eumolpo, 125, 162
Eurídice, 235, 367, 367-370, 372, 379
Europa, 253-255
Faetón, 63, 168
Falero, 124, 128
Fedra, 127
Fénix, 227, 254, 408, 409, 411, 415, 416, 422
Feres, 124, 210, 431
Filoctetes, 60, 258, 391, 400, 409, 434
Forbante, 38, 64 , 65, 67, 80, 89, 91, 108, 109, **122-129**, 352
Fórcides, 294
Ganímedes, 235
Gea, 166, 213, 214, 355, 361
Glauce, 33, 426, 431, 442, 444
Glauco, 125, 129, 173, 176, 183, 219, 220, 239, 241, 242, 274, 377, 403
Gorgonas, 290, 311
Greas, 290
Hades, 50, 80, 200, 205, 207, 209, 213, 228, 234, 235, 263, 290, 357-361, 367, 369, 370, 373, 376, 385, 386, 403, 406, 443, 453
Hamadríades, 281
Harmonía, 137, 255
Hécate, 131
Héctor, 71, 355, 356, 385, 410-414, 454
Hécuba, 199, 249, 409, 455
Hefesto, 159, 163, 290, 311
Helena, 80, 126, 127, 130, 257, 409, 410, 453
Helios, 168, 371, 431
Hera, 194, 215, 263, 270, 291, 311, 329-331, 403, 430-433, 435, 449
Heracles, 50, 51, 69, 80, 90-92, 95, 124, 125, 142, 163, 166, 167, 177, 205, 207-209, 211-216, 228, 270, 291, 298, 321, 324, 346, 347, 358-361, 375, 387, 431,

454
Hermes, 90, 125, 143, 147, 149, 169, 196, 197, 208, 213, 234, 235, 264, 265, 270, 279, 290, 292, 293, 297, 308, 315, 321-323, 326, 358, 359, 370, 379, 385, 389, 402, 422, 424
Híades, 330, 331
Hipalcmo, 125
Hipermestra, 76, 195, 196, 198, 217
Hipodamía, 190, 290
Hipómenes, 348, 350, 352
Íficlo, 385
Hipotoonte, 52, 67, 154, 159-165,
Idas 123
Íficlo, 228
Ifigenia, 79, 81, 83, 89, 94, 108, 130-133, 412, 414
Ínaco, 194, 453
Ío 79, 82
Ixión 90
Jasón, 33, 56, 62, 123, 124, 127, 349, 367, 429-436, 438-445, 447-449, 455
Keres, 39, 48, 50, 64, 65, 70, 79, 91, 92, 96, 344, 345, **354-361**, 374, 375
Lamias, 359
Layo, 60, 272, 276, 344
Leto, 403, 409
Libia, 194, 254
Licomedes, 408, 411, 412
Licurgo, 70, 71, 80, 83, 137, 140, 267, 297, **329-334**, 368, 371, 403, 404, 406
Linceo, 76, 195, 196, 198, 217, 288
Linceo, *véase* Idas
Lino, 125
Marsias, 37, 50, 53, 86, 91, 125, 272, 311-316, 319
Medea, 21, 33, 37, 40, 49, 51, 56, 60, 62, 70-72, 77, 78, 88, 92, 96, 357, 390, 391, 409, 410, 425-429, **430-455**
Medo, 431, 432
Medusa, 76, 163, 290-296, 311, 359
Melanión, 72, 124, 125, 348-351
Meleagro, 48, 50, 69, 72, 78, 79, 95, 125, 176, 225-230, 232, 348-352, 354, 359
Memnón, 356, 409, 410
Menelao, 131, 309
Minos, 50, 89, 116, 133-136, 254, 255
Minotauro, 133-136
Moiras, 55, 95, 177, 205, 209, 210, 226, 230-232, 338, 339, 355, 357
Musas, 33, 117, 185, 186, 257, 278, 301, 308, 312, 371, 373, 393, 394
Nausicaa, 395
Neoptólemo, 408, 409, 411
Nereidas, 134, 289, 291, 408, 410, 411
Odiseo, 75, 76, 78, 130, 131, 215, 344, 345, 357, 361-363, 365, 366, 376, 408, 409, 411-413, 415, 416
Olimpo, 125, 312, 316, 319
Orestes, 63, 80, 130, 195, 199, 200, 238, 354, 418, 452
Orfeo, 36, 48, 65, 70, 81, 91, 92, 96, 125, 235, 301, 331, 332, 344,

345, **366-375**, 379
Palamedes, 317
Pan, 44, 51, 145-147, 219, 360
Pandáreo, 235
Pandión, 162
Pandora, 162, 169, 377
Paris, 409, 410, 425
Partenopeo 63, 72
Pasífae, 134
Patroclo, 123, 408, 411, 414, 423
Pegaso, 163, 290
Peleo, 124, 125, 127, 128, 176, 204, 205, 207, 226, 352, 407-411, 440
Pelias, 16, 21, 38, 64, 65, 67, 80, 89, 94, 108, 109, **122-129**, 142, 349, 352, 367, 430, 433, 434
Pélope, 46, 81, 90, 233, 234, 236-238, 355
Penteo, 23, 36, 38, 49, 66, 67, 72, 89, 94, 108, 109, **137-141**, 176, 202, 297, 368
Pentesilea, 79, 409
Perséfone, 90, 162, 205, 207, 209, 367
Perseo, 60, 65, 70, 76, 77, 79, 81, 91, 95, 140, 163, 271, 272, 276, **288-297**, 311, 343, 394
Pirítoo, 126-128, 359, 375
Polidectes, 181, 289, 290, 292-294, 296
Polifemo, 49, 75, 76, 78, 215, 345, 360-366
Políxena, 251, 409, 412
Pólux, 124, 125, 129, 204, 259, 345, 352
Posidón, 47, 52, 67, 81, 125, 133-135, 137, 159-165, 194, 195, 197, 213, 214, 216, 236, 254, 291, 298, 348, 361, 386, 410, 446
Preto, 288, 289, 291, 293, 403
Príamo, 249, 411
Prometeo, 39, 50, 53, 143, 308, 332, 399, 345, 377, 399
Protesilao, 385, 386
Quirón, 201, 202, 226, 403-405, 408-410, 413, 431
Radamante, 254, 255
Sémele, 66, 79, 137, 138, 201-204, 369
Sileno, 215, 271, 363-365
Sísifo, 90, 125, 237, 431, 433
Tálao, 350, 406, 422, 423
Taltibio, 130, 404
Támiras, 33, 77, 96, 368, 393, 394
Tánato, 51, 52, 55, 68, 90, 91, 179, 205, 207-213
Tántalo, 46, 50, 51, 60, 65, 69, 70, 78, 80, 81, 90, 95, 174-177, 181, **233-238**, 272, 276, 277, 288, **297-298**, 343, 376, 397, **418-420**, 421
Telamón, 125, 133
Télefo, 205, 232, 408, 410-412, 414
Tersites, 79, 409, 412, 417, 421, 422
Teseo, 52, 67, 81, 89, 94, 95, 108, 116, 125-130, 133-137, 147, 154, 159-166, 208, 298, 359, 375, 408, 432, 434, 446
Testio, 225, 227, 230
Tetis, 134, 137, 330, 331, 407-410, 440
Ticio, 90
Tiestes, 72, 95, 174, 176, 190
Trías, 279

Triptólemo, 16, 164, 165, 218
Tritón, 89, 134, 135
Troilo, 37, 48, 79, 90, 95, 175, 177, 248-252, 412
Yaso, 676, 677, 684, 348, 349, 352
Yolao, 124, 125, 129, 16, 219, 226
Zeus, 79-81, 129, 133, 134, 136, 137, 143, 163, 168, 186, 196, 197, 201-204, 233-235, 238, 254, 255, 289, 291, 294, 295, 330, 331, 333, 339, 345, 350, 355, 356, 361, 368, 377, 393, 403-406, 410, 430, 435



LÁMINAS

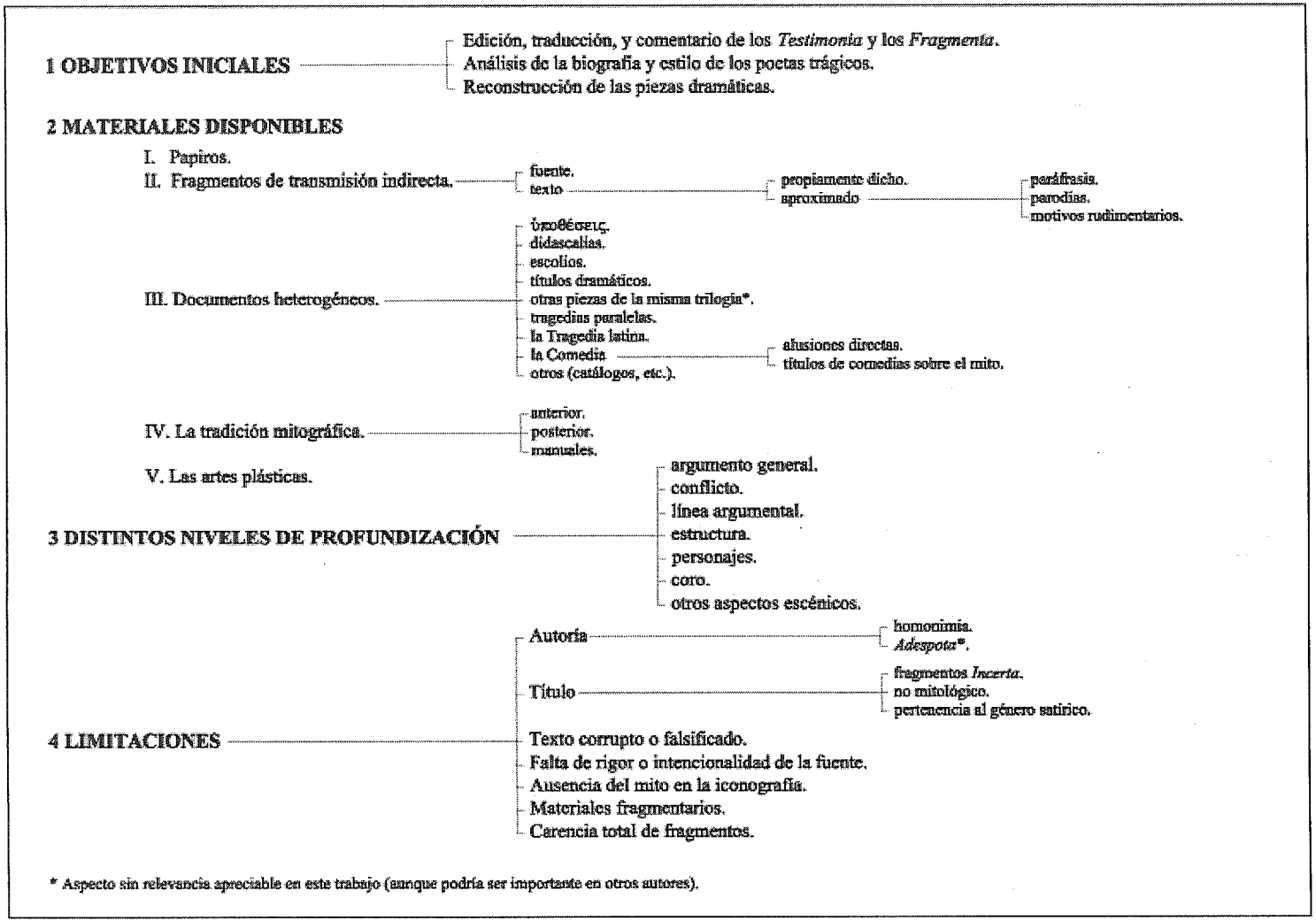


Fig. nº 1 Método para la reconstrucción de la tragedia fragmentaria.

Fig. nº 2 Actor con máscara. Fragmento de un enócoe de figuras rojas. Ca. 470-460 a. C. Atenas, Museo del Ágora P 11810.

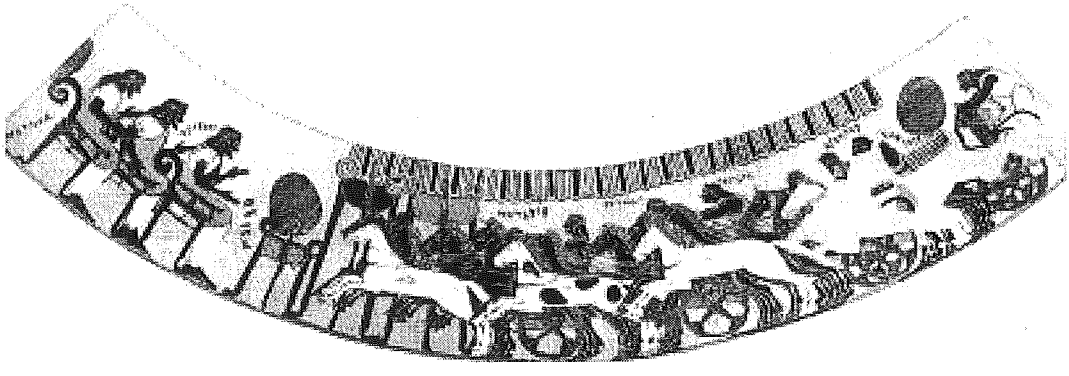


Fig. nº 3 Carrera de bigas. Cratera de columnas llamada «de Anfiarao». Cerveteri. Corintio tardío (ca. el 560 a. C.). Conservada en Berlín (F 1655) hasta su desaparición.

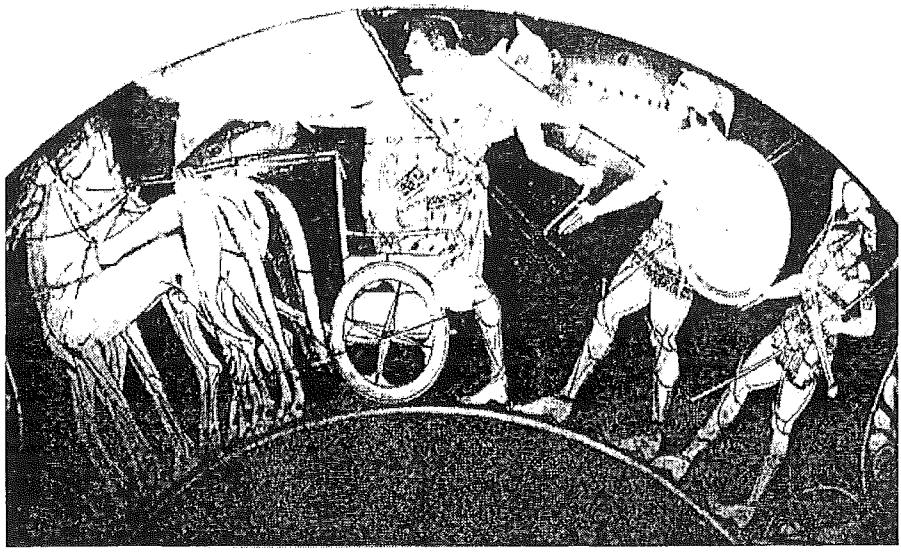


Fig. nº 4 Rapto de Antíope. Cílica de figuras rojas. Hallada en Vulci. 520 a. C. Museo Británico 41.

Fig. nº 5 Escena de sacrificio. Fragmento de cratera protoática del 650-630 a. C. Procedencia desconocida. Boston, Museum of Fine Arts 6.67.

Fig. nº 6 Joven sobre Tritón. Detalle de un plato de Tasos. 525-500 a. C. Museo de Tasos 1703.

Fig. nº 7 Teseo y Anfítrite. Fondo de un cílica ática de figuras rojas. Cerveteri. Ceramista Eufronio. Atribuida a Onésimo o Panecio. 500-490 a. C. Louvre G 104.

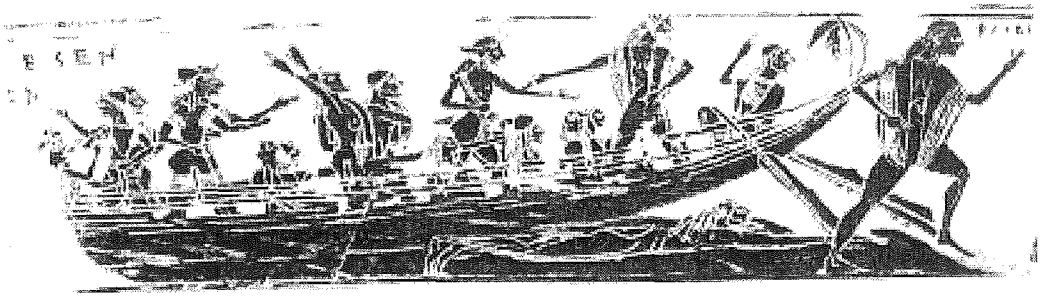


Fig. nº 8 Detalle de la liberación de lo jóvenes atenienses por Teseo. Cratera de volutas ática llamada «Vaso François». Del pintor Clitias y el alfarero Ergótimo. Chiusi. ca. 570 a. C. Florencia, Museo Arqueológico4209.

Fig. nº 9 Coreutas danzando. Cratera ática de figuras rojas . 500-490 a. C. Basilea 415.

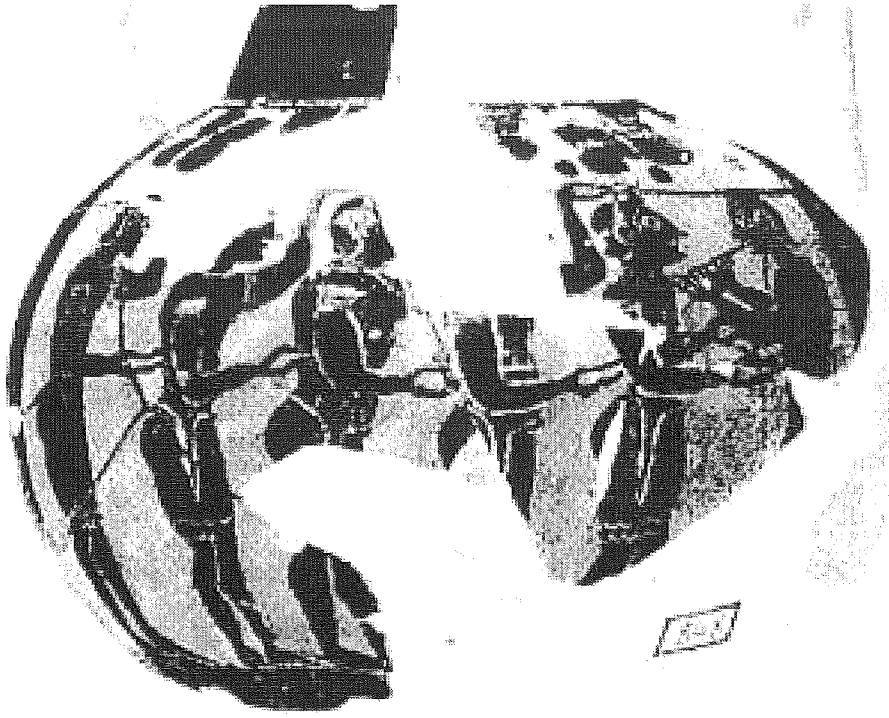


Fig. nº 10 Hombres disfrazados de ménades. Píxide ático de figuras negras. 550 a. C. Eleusis 1212.

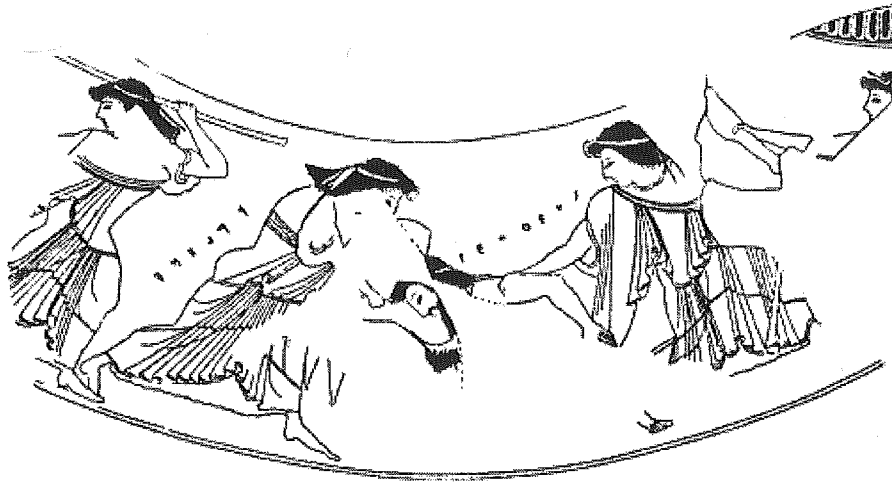


Fig. nº 11 Penteo y las ménades. Fragmento de psictera ática de figuras rojas de Eufronio. Orvieto. 520- 510 a. C. Boston, Museum of Fine Arts 10.22 I a-f.

Fig. nº 12 Hipotoonte amamantado por una yegua. Fragmento de vaso ático de figuras rojas. Segunda mitad del siglo IV a. C. Tubinga 1610.

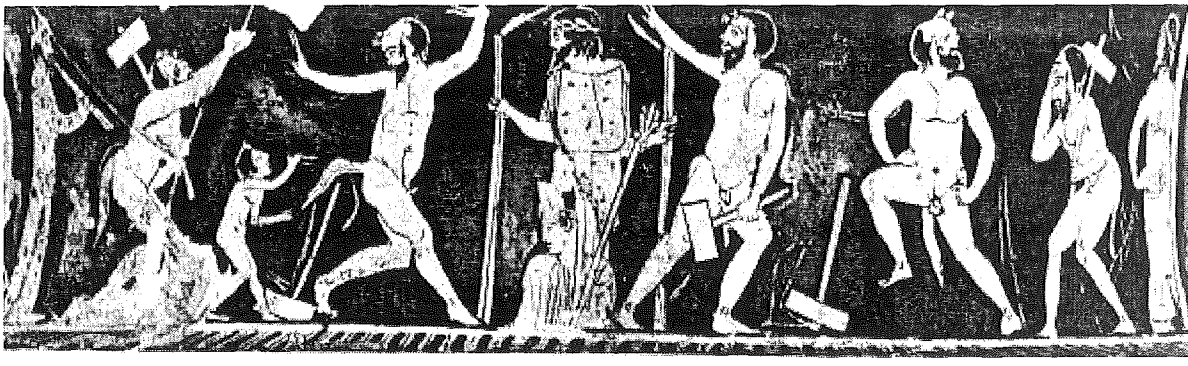


Fig. nº 13 Escena de ἄνοδος. Cratera ática de figuras rojas. Procedente de Spina. Pintor de Bolonia 272. Ca. 450 a. C. Ferrara T 579.

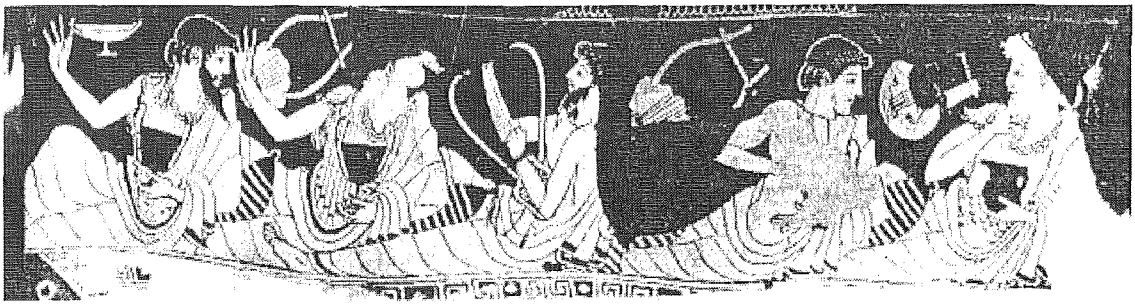


Fig. nº 14 Teseo entre algunos héroes epónimos. Ritón ático de figuras rojas. 480 a. C. Museo de Richmond (Virginia) 79.1000.

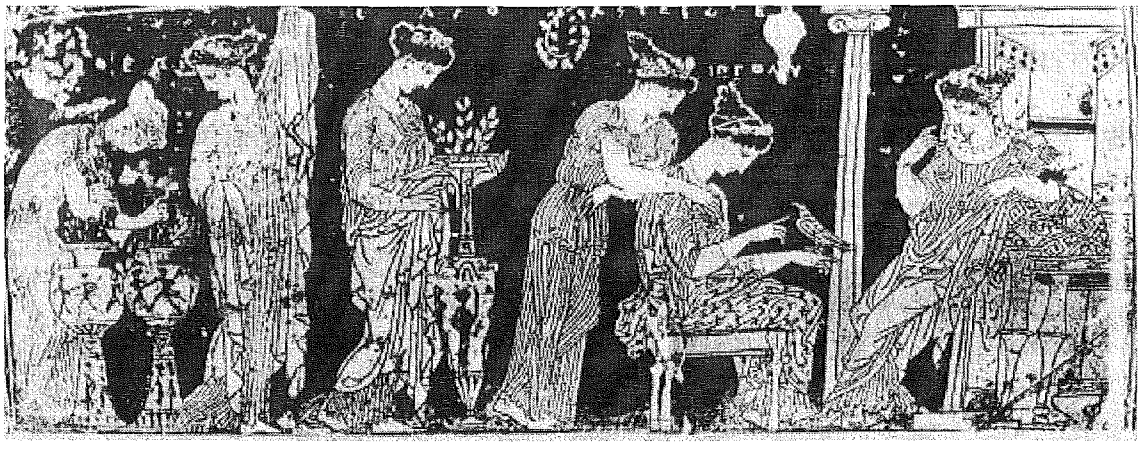


Fig. nº 15 Alcestis en compañía de sus amigas. Epinetro ático de figuras rojas. Pintor de Eretria. ca. 425 a. C. Atenas, Museo Nacional 1629.

Fig. nº 16 Heracles acompañado por una mujer frente a Hermes. Ánfora ateniense de figuras negras. Pintor del columpio. 540 a. C. París, Museo del Louvre F 60.

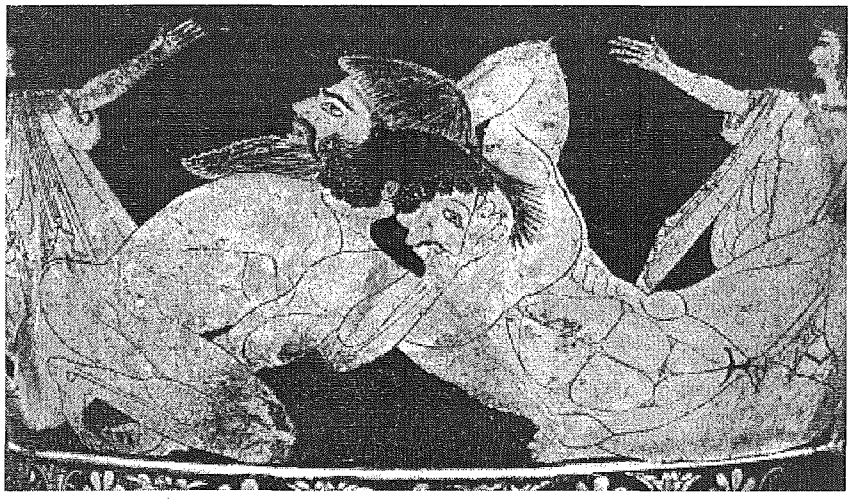


Fig. nº 17 Heracles y Anteo. Cratera de cáliz ateniense de figuras rojas. Hallada en Cerveteri. Pintor Eufronio. 515-500 a. C. París, Museo del Louvre G 103.

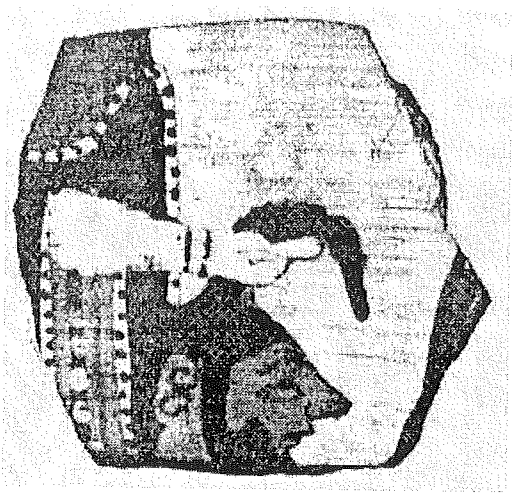


Fig. nº 18 Danaide. Fragmento de cílica de figuras rojas de Quíos. Hallada en Naucratis. 575-550 a. C. Londres, Museo Británico 1888.6-I.810.

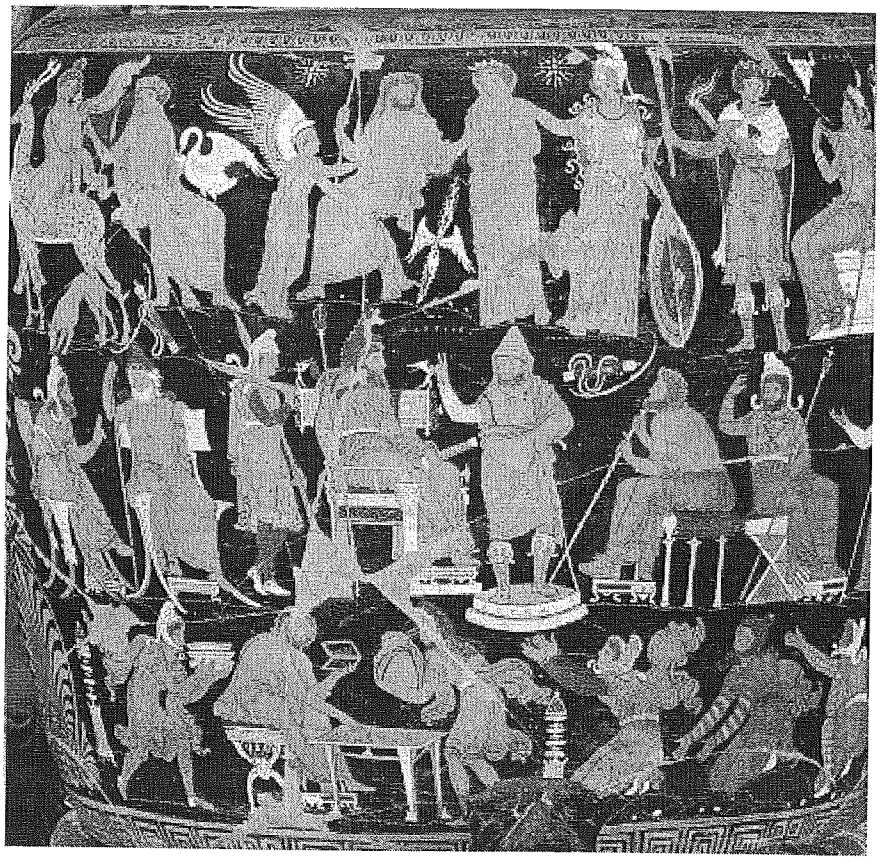


Fig. nº 19 Darío y su corte. Cratera apuliana de figuras rojas llamada «Vaso de los persas». Canosa. 380-370 a. C. Museo de Nápoles H 3220.

Fig. nº 20 Descuartizamiento de Pélope. Metopa 32 del templo de Hera en Foce del Sele. Relieve en piedra arenisca. ca. 575-550 a. C. Pestum.

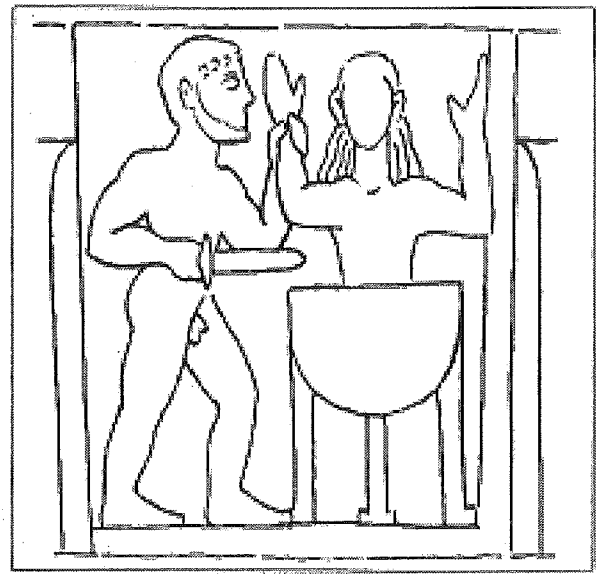


Fig. nº 21 Reconstrucción ideal de la metopa anterior (cf. SIMON, *JDAI* 82, p. 285-286).

Fig. nº 22 Actor disfrazado de sátiro. Fondo de una cílica ática de figuras rojas. Pintor Macrón. Vulci. Comienzos del s. V a. C. Munich 2657.

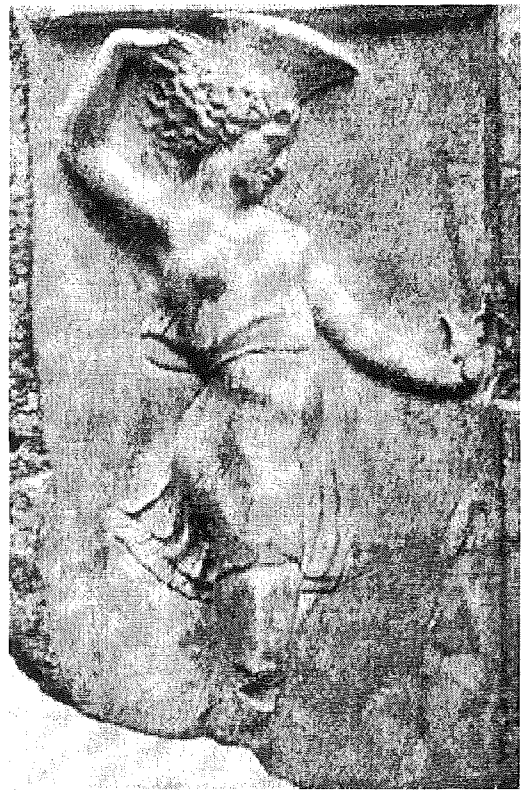


Fig. nº 23 Bailarina. Relieve de mármol de Atenas. Época imperial. Museo de Berlín.

Fig. nº 24 Perseo atacando a las ménades. Ánfora ática de figuras negras. ca. 500 a. C.

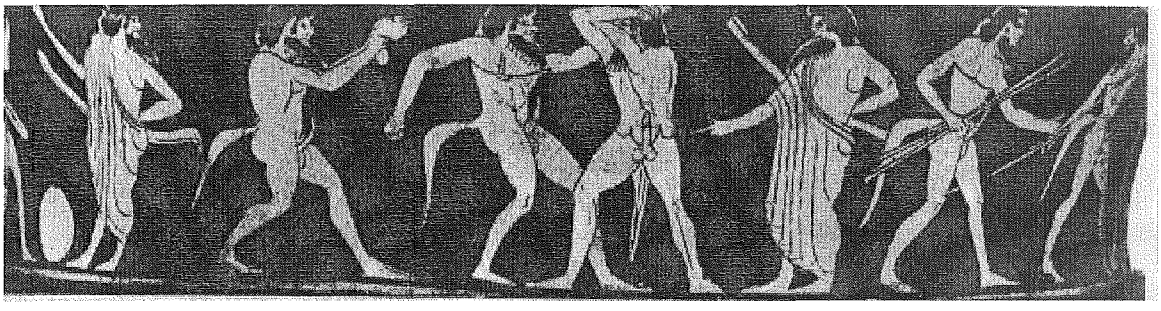


Fig. nº 25 Sátiros ejercitándose en la palestra. Cratera ática de volutas de figuras rojas. Atribuida al pintor de Nicóxeno. 510-500 a. C. Munich 2381.

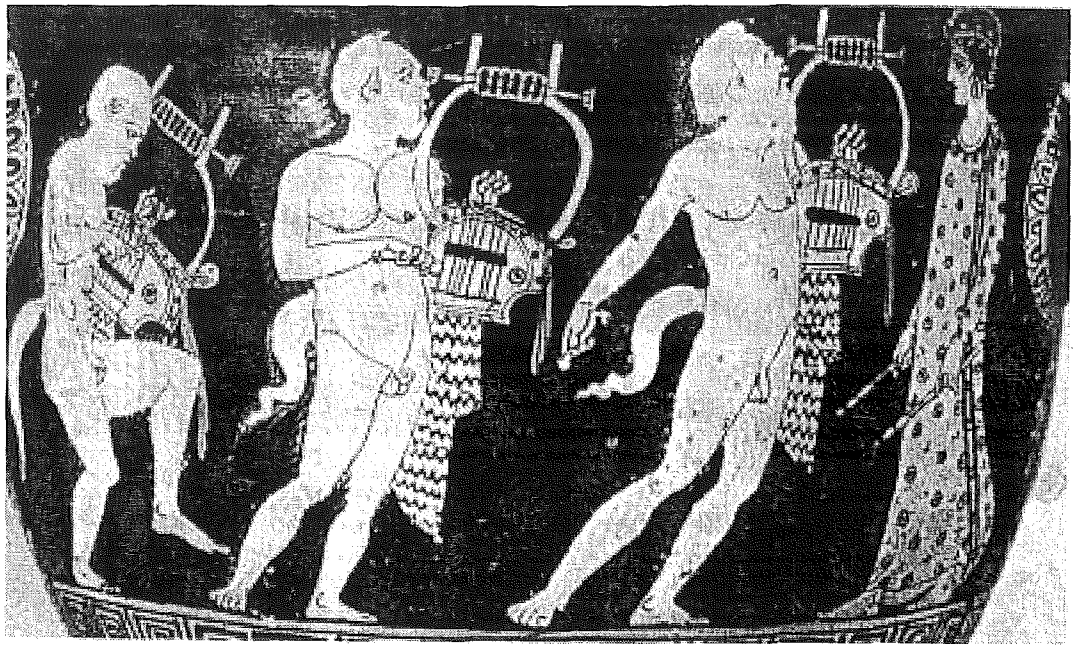


Fig. nº 26 Sátiros tocando la lira. Cratera ática de figuras rojas. 425 a. C. Metropolitan Museumn N. York 25.78.66.

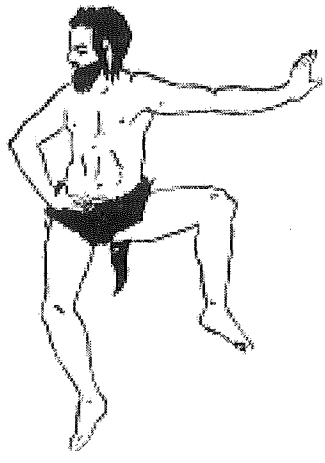


Fig. nº 27 Detalle de un actor bailando, disfrazado de sátiro. Cratera ática de volutas. Pintor de Prónomos. ca.400 a. C. Museo de Nápoles 3240.

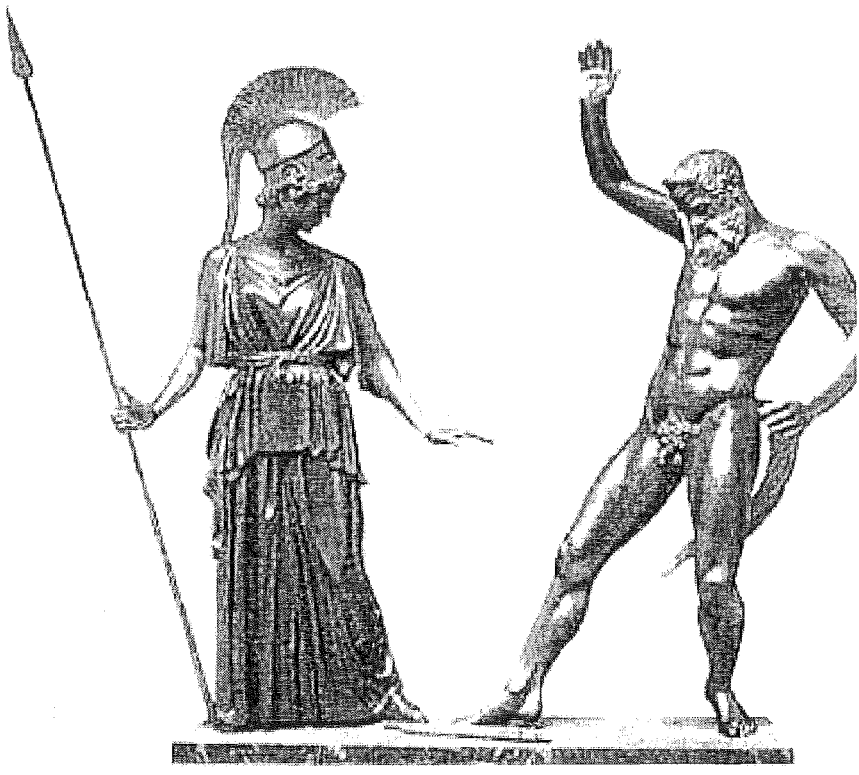


Fig. nº 28 Reconstrucción del grupo de Atenea y Marsias de Mirón. Gliptoteca de Mónaco.

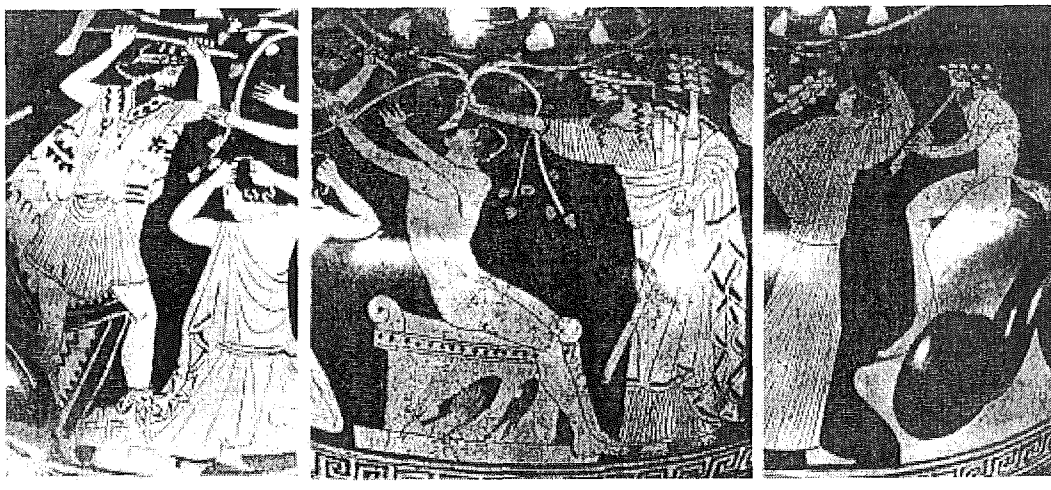


Fig. nº 29 Licurgo asesina a su hijo. Hidria ática de figuras rojas. ca. 450 a. C. Cracovia.

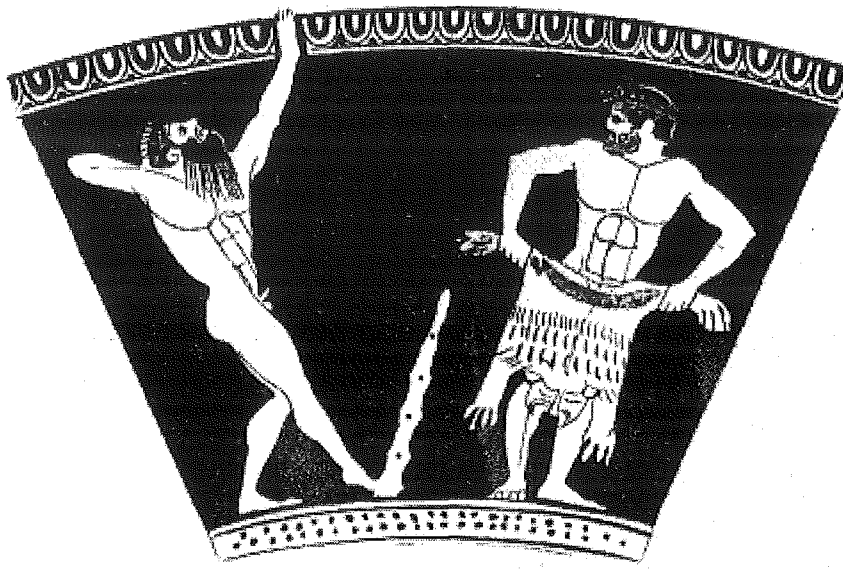


Fig. nº 30 Heracles y Anteo. Pélice ática de figuras rojas. Pintor de Geras. 480-470 a. C. París, Gabinete de Medallas 397.

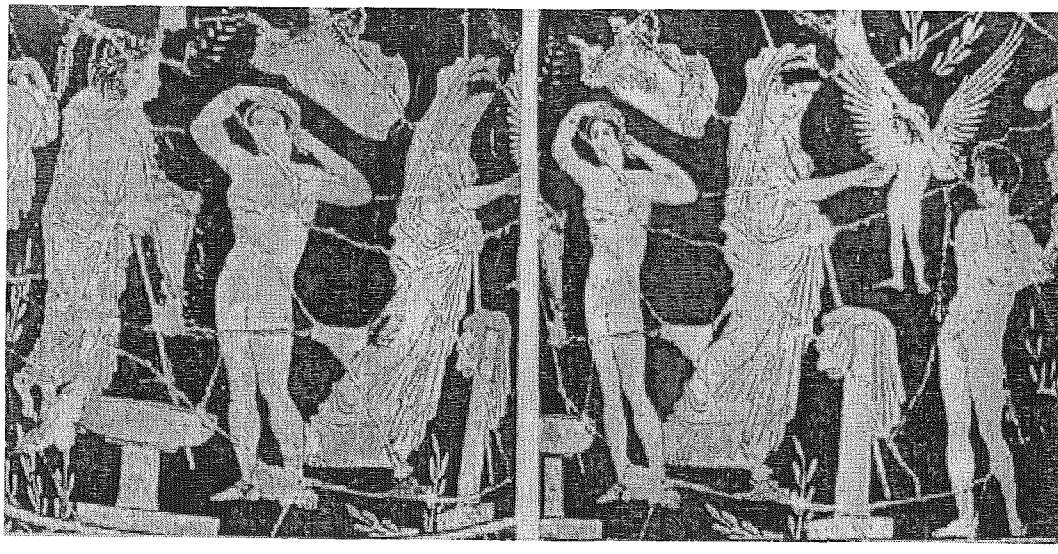


Fig. nº 31 Atalanta. Cratera de cáliz de figuras rojas. Ca. 420 a. C. Bolonia, Museo Civico 300.

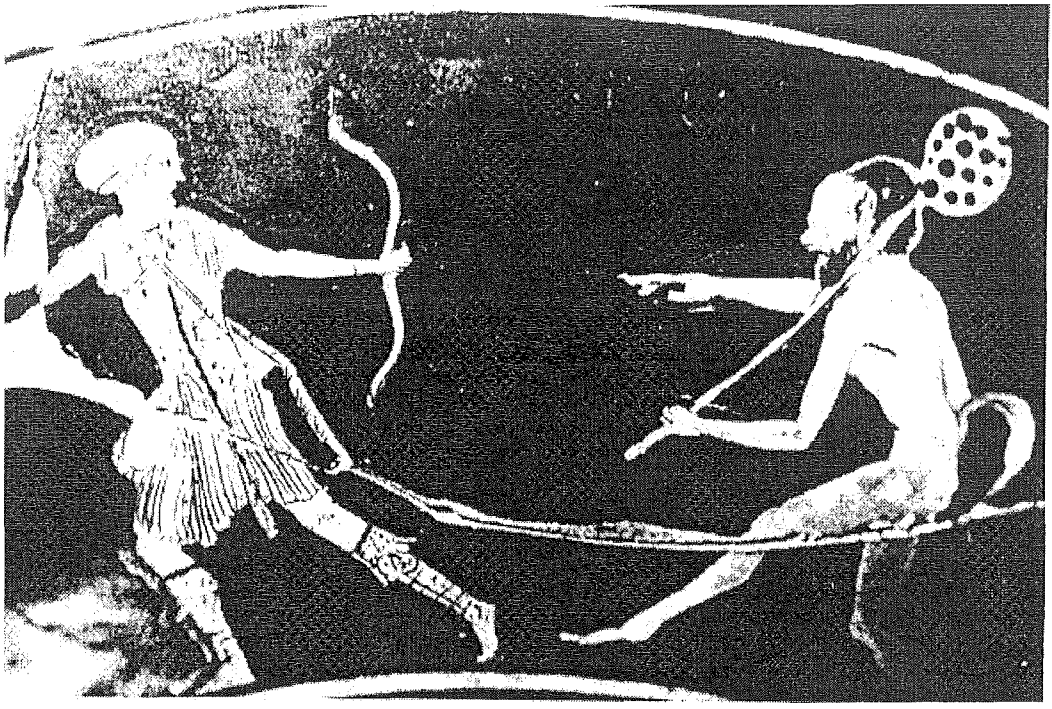


Fig. nº 32 Atalanta cazadora perseguida por un sátiro. Copa ática de figuras rojas. Capua. 460 a. C. Universidad de Giessen.

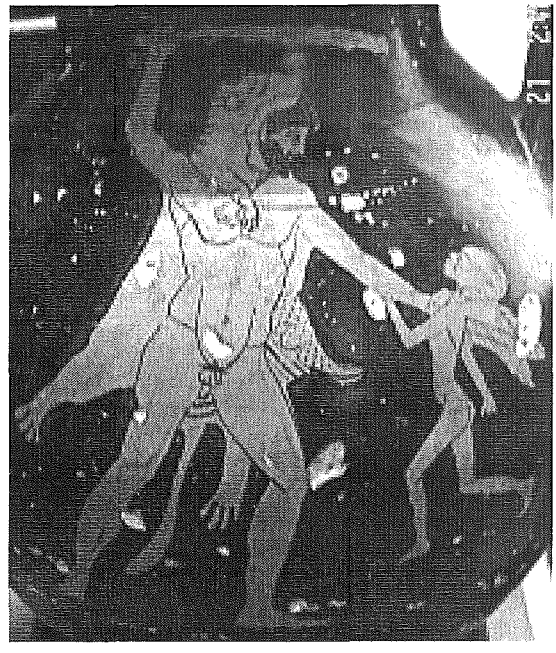


Fig. nº 33 Heracles sujetando a una criatura alada. Detalle de una pélice ática de figuras rojas. 470-460 a. C. Museo de Berlín V. I. 3317.

Fig. nº 34 Orfeo y Eurídice. Copia romana en mármol de un relieve ático. Ca. 420 a. C. Nápoles.

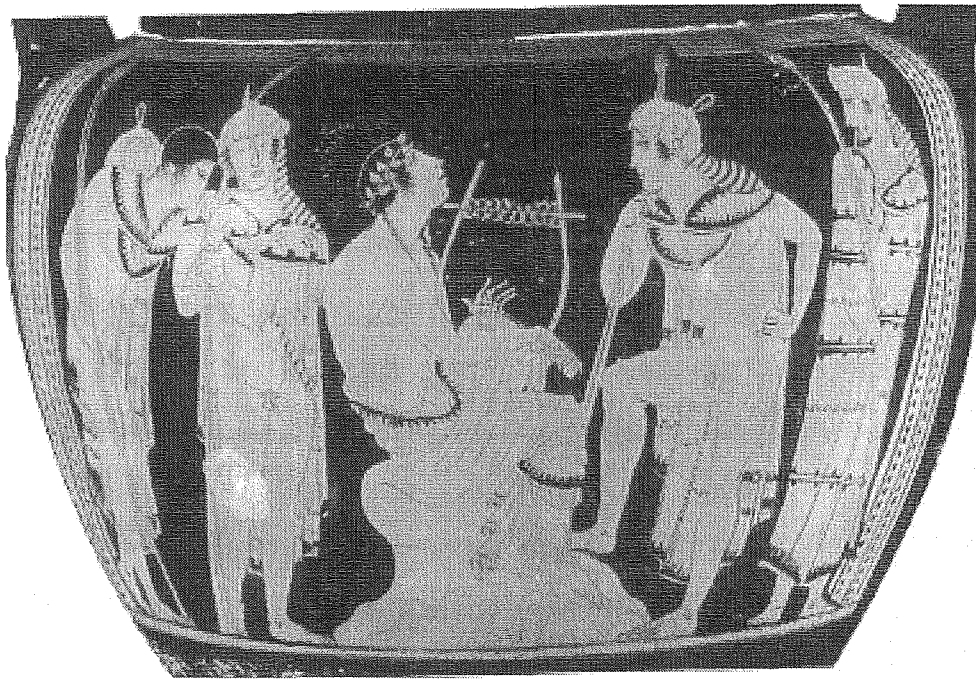


Fig. nº 35 Orfeo tocando la lira para los tracios. Cratera ática de figuras rojas. Gela. 440 a. C. Berlín 3172.

Fig. nº 36 Orfeo tocando la lira para un sátiro y un peltasta. Cratera de columnitas ática de figuras rojas. Agrigento. 460 a. C. M. de Nápoles 146739.

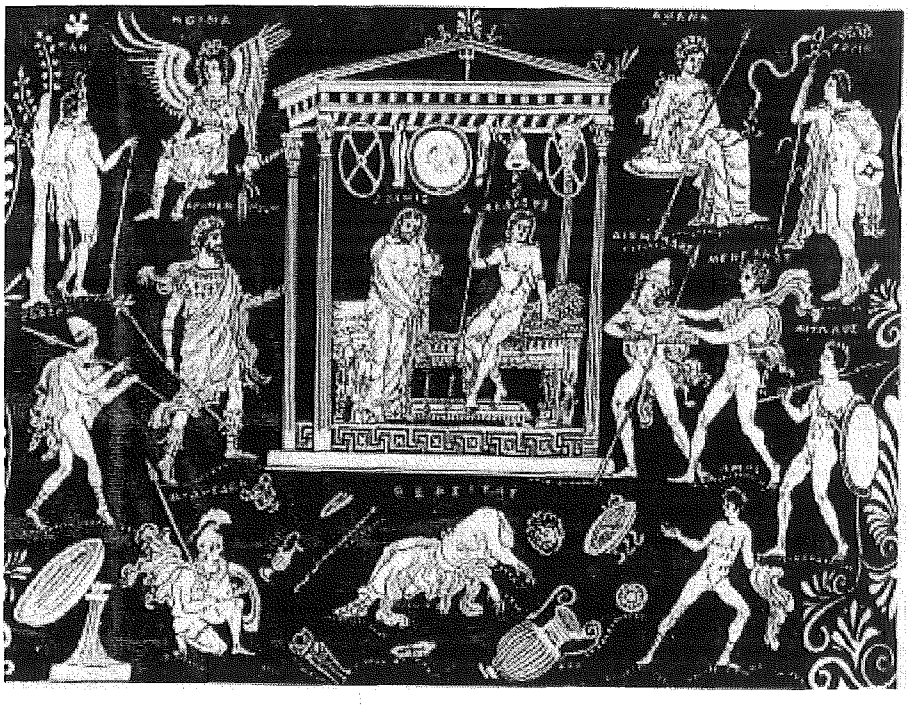


Fig. nº 37 Muerte de Tersites. Cratera de volutas apuliana de figuras rojas. Ceglie del Campo. 350-340 a. C. Boston, Museum of Fine Arts 03.804.

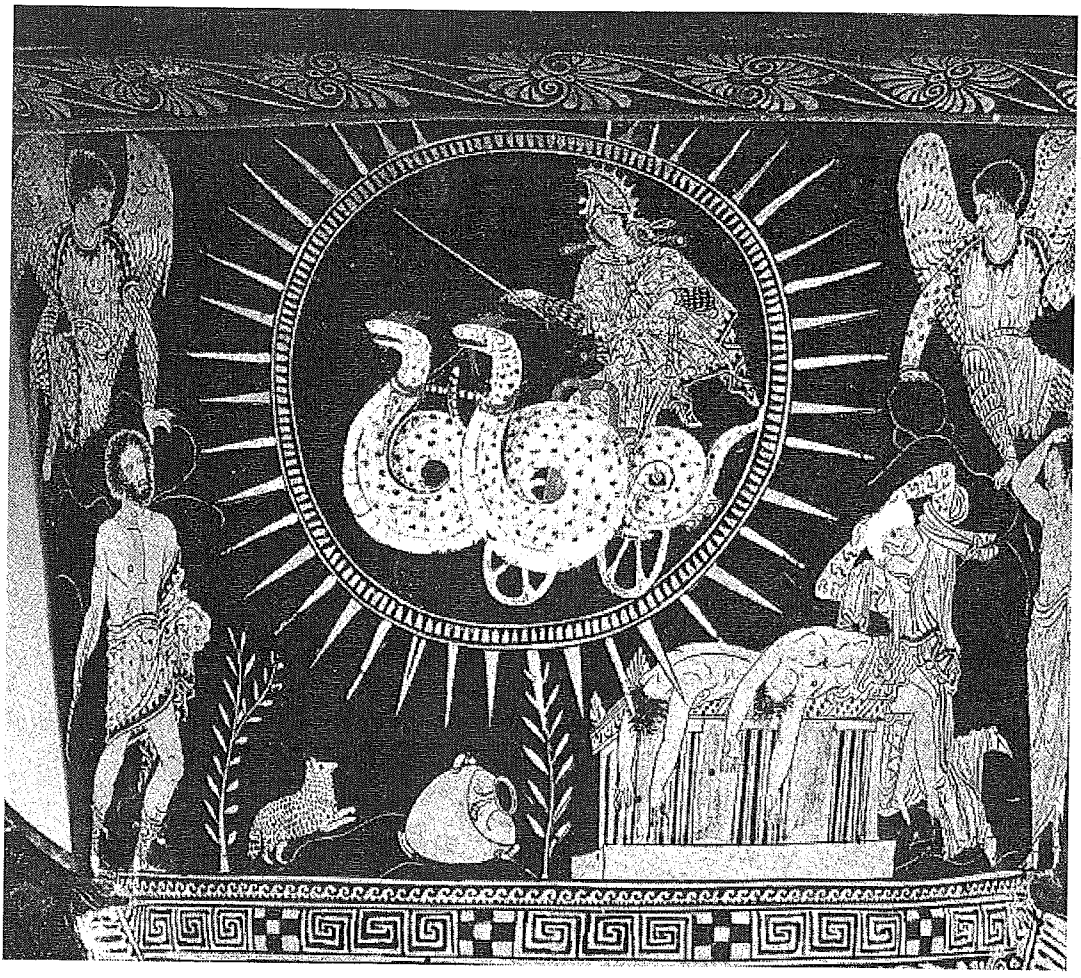


Fig. nº 38 Medea huyendo en un carro tirado por dragones. Cratera de cáliz de figuras rojas. Lucania. Ca. 400 a. C. Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum 57.

Este libro se terminó
de imprimir el día
21 de septiembre
de 2007, festividad
de San Mateo